

hasznló drámaírók kezdeményezése, vagyis egy olyan jelölés kifejlesztése, amely anélkül irányít, hogy pontosan előírná, a dráma miképpen kezelhető előadás esetén, és amely társadalmilag releváns témákkal foglalkozik.

Judith Thompson fejezete, a „The World Made Flesh: Women and Theatre”, megmutatja, hogy Artaud írásai miképp hasznosíthatók az elnyomás különböző formáitól szenvedő nők életének reprezentálására a valóság tényeinek megmutatásával ahelyett, hogy közvetlenül beszélnénk róluk. A feminista irodalomelmélet bírálja azokat az „esszencialista” elméleteket, amelyek szerint van valamilyen reprezentálandó feminin természet, és arra is rámutat, hogy nyelvünk nem alkalmas arra, hogy a nők életét teljes valóságában kifejezze. Judith Thompson a modern dráma területéről Artaud és Brecht eljárásait hasznosító példákat sorakoztat fel, így érvelve amellett, hogy a színház függetlenné válása mimetikus és irodalmi hagyományaitól lehetőséget biztosít a nők számára, hogy megalkossák azok világát, akik nem mindig vannak olyan nyelvi erő birtokában, hogy artikulálják saját fájdalmukat.

## A DRÁMA ÉS A KLASSZIKUS REALISTA SZÖVEG

Gyakran felmerül, hogy az olyan dráma, amelyik csupán párbeszédekből áll a drámaíró nyilvánvaló beavatkozása nélkül, így tisztán „az élet szeletének” fogható fel. Szondi „abszolút dráma” fogalma a végsőkéig viszi a „drámaíró halálát”: „A Drámaíró hiányzik a drámából. Ő ([he] sic) nem beszél; beszélgetést létesít. A dráma csak mint egész tartozik a Szerzőhöz, és ez a kapcsolat csak a drámának mint műnek a valóságára jellemző mellékkörülmény.”<sup>13</sup> Jochen Schulte-Sasse Szondi munkájának bevezetőjében így kommentál: „Szondi ragaszkodása a művészet mimetikus természetéhez közömbösíti kritikai módszerét.”<sup>14</sup> Saussure nem arra helyezi a hangsúlyt, amire a nyelv utal, hanem a jelek rendszerén belüli összefüggésekre, amelyek megmutatják a valóság nyelv általi strukturáltságának módját. A klasszikus realista szöveg elmélete azonban azt a kérdést vetette fel, hogy az író miképp irányíthatja és dominálhatja a befogadásunkat, és hogy mi tekinthető a valóság hamisítatlan reprezentációjának.

Colin MacCabe úgy definiálja a klasszikus realista szöveget, hogy „abban a diskurzusok



### Szereplők

Ő, aki CLARA PASSMORE, aki a SZÜZ MÁRIA, aki a FATTYÚ, aki BAGOLY

A FATTYÚ FEKETE ANYJA, aki a TISZTELETES FELESÉGE, aki BOLEYN ANNA

ISTENVERTE APA, aki a VÁROS LEGGAZGADABB EMBERE, aki a HALOTT FEHÉR APA, aki PASSMORE TISZTELETES

A FEHÉR MADÁR, aki PASSMORE TISZTELETES KANÁRIJA, aki ISTEN GALAMBJA

A NÉGER FÉRFI

SHAKESPEARE, CHAUCER, HÓDÍTÓ VILMOS

*A szereplők lassan változnak át egyik identitásukból a másikba, mindig magukon hagyva néhány ruhadarabot előző alakjaikból, hogy emlékeztessenek bennünket arra, milyen az a világ, amelyben ő, aki Clara Passmore, aki a Szűz Mária, aki a Fattyú, aki a Bagoly él.*

*SZÍNHELY: A helyszín egy new york-i metró a londoni Tower egy harlemi hotel a Szent Péter Katedrális. A szín úgy van kialakítva, mint egy metrókocsi. A hangok a metró jellegzetes hangjai, és láthatóak a földalatti fő elemei az oszlopok. Az ülések a színpadon olyanok, mint a metró ülései: az egyiken Ő, aki ül, a másik a NÉGER FÉRFI ülése.*

*Az ülésen egy egyszerű, sápadt NÉGER NŐ ül, aki túl hosszú nyári pamutruhát visel, és fehér keresztpántos szandált. A semmibe bámulva ül. Ő CLARA PASSMORE, aki SZÜZ MÁRIA, aki a FATTYÚ, aki a BAGOLY. Ő, aki halkán beszél, ahogy az mondjuk egy savannah-i néger tanítótól várható. Ő, aki fehér zsebkendőket hord magánál, Ő, aki jegyzetfüzeteket cipel magával, amelyek, akárcsak a zsebkendők, a darab során folyton leesnek. Ő mindig felkapkodja őket, dühödten belepillant az egyik jegyzetfüzetbe, zavarodottá válik, és rendetlen kupacba rakja a füzeteket, majd megint leejti őket, stb. A szín zötykölődik, a fények villognak, az ajtók csapódnak. Amikor ki- és beszállnak, metrókocsin utazó emberek módjára mozognak, és a vonat hangját, az acélkerekek csikorgását is hallani lehet. A FEHÉR MADÁR szárnyai csapkodjanak hangosan. A kapuk, a főoltár, a mennyezet és a Kupola olyan, mint a Szent Péter Katedrálisban, a falak a londoni Towerra hasonlítanak.*

*A zene, amit Ő, aki a vele történetek legerőteljesebb, legvadabb pillanataiban hall, legyen a Haydn D Kürt Concerto harmadik tétele.*

*A színpadon lévő tárgyakat (szakállak, parókák, arcok) úgy kell használni, mint ahogy az emberek mindennapi tárgyakat, pl. kanalakat vagy újságokat használnak. A Tower Kapuja fekete, de mégis úgy csapódik, mint egy metrókocsi ajtaja. Az AJTÓK BECSAPÓDNAK. Négy ember lép be különböző irányból. SHAKESPEARE, HÓDÍTÓ VILMOS, CHAUCER és BOLEYN ANNA. Shakespeare, Hódító Vilmos, Chaucer és Boleyn Anna ruháiba vannak öltözve, de egyúttal metrón utazó idegenek is egy nyárárszakán, és egyben a*

közötti hierarchia áll fenn, amely a szöveget alkotja, és mindez az igazság empirikus fogalma szerint definiálható.”<sup>15</sup> MacCabe munkája a tizenkilencedik századi regénnyel kapcsolatban a *James Joyce and the Revolution of the Word*-ben megmutatja, hogy mindez hogyan érhető el egy szerzői metanyelv segítségével, amely magyarázza a narratív diszkurzust, és megbízható értelmezést nyújt az olvasónak arról, hogyan kell érteni az egyenes beszédet. A médiákban azonban, ahol az író jelenléte nem annyira egyértelmű, a technológia adódik az olvasás hierarchiájának megszervezésére. A politikai televíziós közvetítések például gyakran mutatják a politikust otthonos környezetben úgy, hogy a képernyő nagy részét betölti. A hatás szerint olyan valakivel állunk szemben, aki belépett az otthonunkba egy interperszonális szinten zajló kényelmes beszélgetésre, és hasznos tanácsokkal lát el bennünket. A televízió különösen alkalmas az ilyen hatásnak, mint a megnyilatkozás eszközének az elérésére; a közvetítést lehetővé tevő költséges technológiák egész sora a háttérbe szorul, hogy a megnyilatkozásra, az elmondottakra összpontosítsunk. A média, amely ebben a folyamatban közreműködik, könnyen elfeledteti velünk, hogy amit látunk, az a valóság konstrukciója, és nem maga a valóság. Emellett a színházban különböző módon létrehozható a drámaíró közvetlen hatása a szövegre, amelyből hiányzik. Az előadás-szöveggel kapcsolatban Derrida arra emlékeztet, hogy a sugó képviselheti az író autoritását az előadók felé. A drámai szöveg lehetőséget ad a drámaírónak arra, hogy előírja, hogy bizonyos jelenetek, hiányuk ellenére miképp játszhatók. Azzal, amit Martin Esslin *Nebentextnek* nevez, vagyis a színpadi utasításokkal a drámaírónak lehetősége van pontosan előírni, hogy a párbeszéd miképpen játszandó, és hogy milyen hatást kíván vele elérni. John Osborne *Dühöngő ifjúságának Nebentextjében* olyan sorok találhatók, mint „Jimmy kissé magához tért, és sikerül majdnem érthetően beszélnie” (p. 67), amely nagyon hasonló funkciót gyakorol, mint a tizenkilencedik századi regényíró metanyelve.

Colin MacCabe szintén idézi a *Klute* című film példáját, amelyben, noha a realizmus darabjaként mutatták be és értékelték, lehetőség nyílik Klute, a detektív számára, hogy olyan szubjektum-pozíciót foglaljon el, amelyből az autoritás igényével beszélhet a nőről, Bree-ről, ami által a róla való tudás birtokosává válik. Rajta, és nem egyszerűen a film narratív struktúráján keresztül véljük megtudni az igazságot Bree életéről. Klute szerepe, hogy összefoglalja a nő létezését, és mint ilyen, nem is keveredik máshol ellentmondásba. A színpadi drámában ugyanez az eljárás alkalmazható. Jimmy Porter olyan metadramatikus megjegyzéseket tesz a darab végén, amelyek felfoghatók a darab jelentésére irányuló kritikaként. Ennek egyik példája a következő értékelés: „Mindnyájan szökní akarunk a gyötrellem elől, hogy éljünk. De legfőképp a szerelem elől.” (p. 107) Ezt a megjegyzést általánossága és nyílvánvalóan elemző megközelítése miatt a közönség könnyen felfoghatja úgy, mint a darab végső magyarázatát. Kritikai elfogulatlanság szükséges ahhoz, hogy belássuk, hogy ez éppúgy lehet érvényes magára Jimmyre, és hogy ő nem képes olyan külső megfigyelőként magyarázatot kínálni, aki teljesen elkülönül a szituációtól, amelyről kijelentést tesz. MacCabe a „domináns megfigyelő pozíciójának” nevezi azt a helyzetet, amelyben a közönség az események „igazságát” egy bizonyos nézőpontból kifejtve ismerheti meg. MacCabe szerint ez a pozíció nem képes kezelni a valóság ehhez hasonló ellentmondásait. Jimmy Porter nézőpontjából nem valószínű, hogy a közönség kritikus nézővé válik.

Chris Pawling és Tessa Perkins a *Popular Drama and Realism: The Case of Television* című munkájukban vitába szállnak MacCabe álláspontjával, miszerint a realizmus zárt szövege a művészetnek nem „progresszív” formája, mert „olyan pozícióban rögzíti a szubjektumot, amelyből minden magától értetődővé válik”, ezáltal megvonja a közönségtől azt a lehetőséget, hogy a kritikai álláspontot magáévá tegye. Baloldali írók felhívják a figyelmet a televíziós naturalizmus hatásaira, mert az képtelen kiaknázni a médium képességét az objektív megjelenítésre. John McGrath például azon az alapon bírálja a műfajt, hogy „A naturalizmus mindent a viszonyok zárt rendszerén belül tartalmaz. Minden állítást a beszélő szereplő helyzete közvetít.... A társadalomról való kép megjelenítése szempontjából csupán egy kis csoport szubjektív tudat megmutatására képes, alig többre.”<sup>16</sup> McGrath ellenvetése a televíziós naturalizmussal szemben nagyon hasonló a klasszikus realizmus kritikájához, ahol elvárhatnánk, hogy hamisítatlan képet kapjunk a dolgokról úgy, ahogy vannak, csak az egyes szereplőknek a narratívra vonatkozó magyarázatait találjuk.

Pawling és Perkins rámutatnak, hogy a MacCabe progresszív formai jellemzőit magáévá tevő televíziós dráma ugyanakkor képes rögzíteni a szubjektumot a domináns megfigyelő pozíciójában annak ellenére, hogy a nézőt szembesíti az író reprezentációs keretével, és világossá, átláthatóvá teszi a

ARTAUD

megnyilatkozás aktusát. Az efféle jellemzőket mellőző drámát is vizsgálják, ahol Esslin megfogalmazásában a „a ‘Haupttext’ és ‘Nebentext’ (a szavak és a színpadi utasítások) elválaszthatatlanul összekapcsolódnak.”<sup>16</sup> Az ilyen jellegű produkciókban a néző számára így is adódik számos szubjektum-pozíció, amelyeket gondosan meg kell különböztetnünk. *Tenko* példája támasztja alá azt a nézetet, hogy a drámafró realista stílusban megszólíthat egy témát anélkül, hogy feláldozná a néző kritikai szabadságát. (...)

## TÚL A REPRESENTÁCIÓN

A színházi előadás különálló jelölő egységek szintjén való elemzésének nehézségeiről értekezve Keir Elam így ír: „Csak abban az esetben reménykedhetünk a diszkurzus ‘felszeletelésében’, ha az előadást saussure-i értelemben *parole*-ként fogjuk fel, melyet olyan színházi *langue* irányít, amely kijelöli az illető egységeket, és létrehozza a szelekcióra és a kombinációra vonatkozó szabályokat.”<sup>17</sup> Az a strukturalista elgondolás azonban, amely szerint a szemiotikának vánnak olyan általános szabályai, amelyekből a jelek konkrét használatára lehet következtetni, figyelmen kívül hagyja a dráma képességét arra, hogy új jeleket alkosson és új konvenciókat hozzon létre. Julia Kristeva szemiotika-kritikája nem ért egyet azzal, hogy a szemiotika tudományos modellre támaszkodik, ami által az elmélet segítségével megjósolható a jelek használata. Kristeva számára a szemiotika nem olyan teljes körű elmélet, amely leírja a jelek minden lehetséges használatát, hanem amely állandóan módosul az új jelrendszerek felfedezése által. Toril Moi megjegyzi, hogy „A nyelv számára komplex folyamat [process], nem pedig monolitikus rendszer.”<sup>18</sup>

Ez nem jelenti azt viszont, hogy a szemiotika a jelölés alapelveinek hasztalan kutatása volna. Ezzel együtt Kristeva úgy véli, hogy a szemiotikára nem a körköröség, hanem a progresszivitás jellemző: folytonos igyekezet a jelhasználat új jelrendszereket létrehozó sémáinak feltérképezésére, nem pedig minden elképzelhető jel átfogó elméletének megalkotására való törekvés. Így a szemiotikát – Kristeva szavaival – „nem választthatjuk el az őt konstituáló elmélettől”.<sup>19</sup>

Alessandro Serpieri próbálkozik meg egy ilyen önálló elmélet létrehozásával, javasolva,

londoni Tower őrei is. Soraikat ezek a szereplők soha nem egyedül mondják, hanem az egész csoport vagy annak egy része beszél.

**ŐK** Fattyú. (Messziről közelítenek, és végül körbeveszik. Szavaik hidegen hangzanak. Ő, aki számukra csupán egy börtönfogoly.)

Nem vagy az őse öneki.  
Őr, tartsd zár mögött.  
Fattyú.

**Ő** Le kell engednetek a kápolnába, hogy láthassam őt. Ő az apám.

**ŐK** Az apád? (Gúnyolódva.)

**Ő** Ő az apám.

**ŐK** Tartsd zár mögött, őr.

(SHAKESPEARE átmegy a kapuhoz és felemeli a kezét. Nagy CSAPÓDÁS hallatszik, mint amikor egy nagy ajtót becsuknak.)

**Ő** Ma reggel jöttünk. Őseink földjét látogattuk meg, apám és én. Nagyszerű volt a reggel, sötétben keltünk, taxival mentünk a Hyde Parkon és a Marble Arch-on keresztül a Buckingham Palotáig, a Lyons-ban ittunk reggeli teát, és kijöttünk a Towerbe. A kertekben sétáltunk, apám a karomra támaszkodott, és rólad beszélt, Hódító Vilmos. Apám szeretett téged, Vilmos...

**ŐK** (Közbevágván.) Ha te vagy az őse, miért vagy Néger? Igen, hogy lehet, hogy Néger vagy, ha te vagy az őse? Tartsátok zár mögött.

**Ő** Le kell engednetek a kápolnába, hogy láthassam.

(A METRÓ MEQÁLL. Az ajtók kinyílnak. CHAUCER kiszáll. BOLEYN ANNA és HÓDÍTÓ VILMOS ottmaradnak és ŐT bámulják. CHAUCER és SHAKESPEARE visszajön, egy fekete öltönyös merev hullát cipelve. A hullán a haja a legfeltűnőbb: hosszú, selymes, fehér haj, amely lelóg, ahogy áthozzák a testet a kapun és az ő lábai elé teszik.)

**ŐK** Itt van az apád.

(Aztán mind kimennek különféle kapukon keresztül. Ő felemeli a halott férfit, és a jobb oldalon lévő sötét, faragott, magas háttámlájú székhez vonszolja. Ugyanekkor a jobboldali kapun belép egy sötét NÉGER FÉRFI sötét öltönyben, fekete szemüvegben, és leül a másik metrőrülésre. Fényvillanás, mozgás, kapucsapódás. A színpad egy és negyed fordulatot tesz, ahogy lejátszódik a következő jelenet. A NÉGER FÉRFI rendkívül egyenes derékkal ül, és figyeli ŐT, aki. Míg meg nem szólítja, egyfolytában figyeli vad, hideg tekintettel. A HALOTT APA halottnak tűnik. Halott. Mégis, ahogy ő figyeli, megmozdul, és életre kel. A HALOTT APA leveszi a haját és fehér arcát, majd a székről leemel egy fehér templomi öltözetet és felveszi. Fehér haja alatt fekete néger haj van. Ő most PASSMORE TISZTELETES. Miután felöltözött, körülnéz, mintha valami hiányozna. A METRÓ MEQÁLL, az ajtók kinyílnak. Az APA kiszáll, majd egy fehér elnyűtt Bibliával és egy arany madárkalitkával tér vissza, amely a szék mellett lóg. Rendkívül magabiztosan leül a székbe, egy pillanatra a kalitkára bámul, majd kinyitja a Bibliát és elkezd olvasni. Ő igen zavarodottan nézi, míg a tiszteletes el nem alszik. A szín egy teljes fordulatot tesz, amint BOLEYN ANNA piros rizst szór ŐRA, aki és a

hogy „*A dramatis personae* megszólalásait a deiktikus irányultság egységeinek alapján kell szegmentálni, amelyek minden esetben változnak, ha a referenciális tengely (a beszélőnek önmaga irányában, egy másik szereplő vagy egy jelen nem levő címzett irányában) a diszkurzuson belül megváltozik.”<sup>20</sup> A *Dühöngő ifjúság* szövegén vizsgálva azonban ez az elmélet Kristeva álláspontját támasztja alá. A következő sorokat Jimmy Porter mondja, amikor rájön, hogy Hugh anyját – ezt a hozzá nagyon közel álló asszonyt – szélhűdés érte. Alison támogatását keresi.

És téled is csak azt kapta, amit mindig, egész életében. Belerúgtál. (1) Add ide a cipőmet, légszíves. (2) Alison letérdel, és odaadja neki a cipőjét. (3) (maga elé. a lábát nézi) (4) Eljössz velem, ugye? (5) (Egy kis vállrándítással) Senkiye sincs már. (6) Szükségem van... rád... hogy elkísérj. (7) Alison szemét keresi tekintetével. de az asszony elfordul és feláll. (8) Odakint megszólalnak a harangok. (9) (p. 71)

Sepieri jelölésével megszámoztuk a deiktikus irányultságok sorrendjét, kijelölve a referencia megváltozásait. Nyilvánvaló, hogy nem minden referens-változásnak a beszélő az egyedüli forrása, ahogyan a harmadiknak sem, amelyik egy Alisonra vonatkozó színpadi utasítás. Éppígy a harangok, melyek Alison döntésének sürgős voltát jelölik, nem a beszélők deiktikus irányultságához tartoznak. Hogy a hetedik rész valóban egy irányultság-e – ahogy jelöltük – vagy három, annak eldöntésében Sepieri elmélete nem segít, de annak alkalmazása érdekében előzetesen eldöntendő. Kristeva véleménye szerint az elmélet folytonosan felveti a szöveg azonosítható szemiotikai egységeinek a kérdését, és módosításra szorul.

A szemiotikai alapelvek drámára jellemző kreatív alkalmazása előtérbe helyezi azokat a nehézségeket, amelyekkel minden reprezentációs drámaelméletnek szembe kell néznie. Eredeti módon használt drámai jelölők, melyek csak szoros szövegvizsgálat útján érthetők meg teljes egészében, nem igazán reprezentálhatnak máshol működő jelölő gyakorlatokat. Barthes úgy véli, hogy első látásra bizonyos „analógikus” valóságrepresentációk – a rajz, a festészet, a mozi és a színház – kód nélkülinek tűnnek. Ahol erős a hasonlóság, ott egyszerűen a létező tárgyakkal egy az egyben való megfelelés áll fenn. A szemiotikai kód hiánya közvetlen reprezentációnak tűnhet. Bahtyin azonban világossá teszi, hogy a kód hiánya milyen értelemben jelenti az üzenet eredetiségét: „A szemiotika kedveli az előre gyártott kód által közvetített előre gyártott üzeneteket, amíg az élő beszédben az üzenetek voltaképpen először jönnek létre az átvitel során, és végeredményben nincs kód.”<sup>21</sup>

Másképp fogalmazva, nincs olyan üzenettől független szabályrendszer, amelyik magyarázatot ad annak minden szemiotikai funkciójára. Ezért a kreatív írás – amilyen a dráma – inkább Artaud előadásához hasonlít annyiban, hogy nem máshol létező konvenciókat reprodukál, hanem inkább új gyakorlatot teremti. Ha ez így van, akkor a drámaíró nem viselkedhet Szerző-Isten módjára, biztosítva, hogy az üzenet dekódolása pontosan a szándéknak megfelelően történjék, mivel egyetlen dekódoló folyamatban sem állnak a közönség rendelkezésére követendő szabályok. Az olyan drámaírók, mint Beckett és Pinter tartózkodása saját szövegeik jelentésének magyarázatától talán részben annak a ténynek a felismeréséből fakad, hogy amit írtak, az nem alkalmas arra, hogy bármilyen létező eljárás által „értelmezzék”.

A pszichoanalitikus elméletek képviselői rámutattak, hogy az illuzionista dráma, amely arra invitálja a közönséget, hogy az általa ismert élettel szembesüljön, a lacani tükör-fázis verziója, amelyben a közönség teljes azonosságot érzékel a látottak és önmaga között: „...az illúzióra építő realista színház ténylegesen meghívja a néző tekintetét, és az elhangzó szöveg naiv olvasására buzdítja, mint egy korábban létező világ tükörfázisa.”<sup>22</sup> Elisabeth Wrigth értelmezésében Freud szerint a színház két funkciót tölt be: a központi figurával való tudatos azonosulás útján végbemenő vágy-kielégítés felszabadítását, valamint a privát „neurotikus tér” létrehozását, amely a nézőt titokban egy helyettesítő neurozissal való azonosulásra ösztönzi.<sup>23</sup> Philippe Lacoue-Labarthe megfigyelése szerint ez az arisztotelészi mimézis-tannal való szakítást vonja maga után, mivel a valóság teljes egészében „a reprezentáción kívül” jön létre.<sup>24</sup> Egy létező neuroziss ábrázolása helyett a színház a jelenség létrehozására ad alkalmat, így nem lehet agy cselekvés imitációja.

Audrey McMullan *The Eye of Judgement: Samuel Beckett's Later Drama* című írásában kérdést fogalmaz meg a drámai reprezentáció státuszával kapcsolatban, és emellett érvel, hogy Beckett megtagadja saját drámaírói tekintélyét, ezzel együtt azonban a színházi reprezentáció és identitás kérdés-

körébe tartozó témákra irányítja a figyelmünket. A tükör-fázis végével a Szimbolikus rend természetét kérdőjelezzük meg. A közönség szabadon reagálhat a fogalmak játéka, mely így létrejött, mégis maga a szöveg határozza meg azt, amit Derrida „játéktérnek” nevez.

(...)

## A DRÁMA KÖZÖNSÉGEI

Amennyiben a jelenkori elmélet a kritika fókuszpontját egyre inkább a megnyilatkozás kontextusa felé közelíti, vagyis a diszkurzus létrejöttének tényleges szituációja felé, úgy a drámával kapcsolatban különös figyelmet igényel az előadás helyszíne és a közönség összetétele. Barthes olvasója, aki újdonsült szabadságot élvez a tekintélyelvű „teológikus” szerző hiányában, „nélkülözi a történelmet, az életrajzot és a pszichológiát, egyszerűen ő az a *valaki*, aki egy egyedi térben összetartja azokat a nyomokat, amelyek a szöveget konstituálják.”<sup>25</sup> Az ismeretlen olvasó funkcionális eszközzé válik, ami által a szöveg egysége áthelyeződik annak eredetétől (szerző) rendeltetéséhez (olvasó). Barthes a görög tragédiát említi példaként az olyan megformálásra, amelyben a szereplők nem képesek megérteni azokat a nyelvi kétértelműségeket, amelyek a közönség számára nyilvánvalóvá válnak, és felfedik a darab tragikus dimenzióját. Bahtyinhoz hasonlóan Barthes úgy véli, hogy a drámai diszkurzus a *superaddresse* valószínű válaszának szem előtt tartása mellett strukturalódik, és ez a harmadik fél képes arra, hogy korlátozza a szereplők diszkurzusaira jellemző hasadékokat és ellentmondásokat. Elizabeth Freund azok közé az elméletírók közé tartozik, akik megfigyelték, hogy ez a fókuszeltolódás az olvasót az enciklopédikus entitás státuszával ruházza fel, aki korlátlan tudás birtokában képes a szöveg kódjait megérteni. Így az olvasó, vagy a közönség tagja, inkább az „intertextualitás”, mint az „interszubbektivitás” helyszíne lesz.<sup>26</sup>

A modern dráma közönségeinek és helyszíneinek sokszínűségével nem támaszkodhat ilyen ideális nézőre, aki minden esetben ennyire gazdag kulturális és ideológiai előismertekkel bír. A kulturálisan kódolt jelölőkre adott lehetséges válaszok eltérő volta ösztönözte arra az új kritikusokat, hogy az irodalomkritika érdeklődési köréből kizárják azokat a jelölőket,

*HALOTT APÁra, aki most PASSMORE TISZTELETES. A többiek látják őt. Kimegy, és egy nagy fekete kapuval tér vissza, amit oda tesz, ahol az oszlop van. Ő, aki odaszalad BOLEYN ANNÁhoz.)*

6 Anna, Boleyn Anna. (Boleyn Anna rizst szór *ŐRÁ*, aki *CLARA PASSMORE*, aki *SZÜZ MÁRIA*, aki a *FATTYÚ*, aki a *BAGOLY*.) Anna, te olyan sokat tudsz a szerelemről, ugye segítesz nekem? Elvitték az apámat, és most nem engedik, hogy lássam. Bezártak ebbe a toronyba, és látom, amint a tetemet átviszik temetni a Kápolnába és a haja lelóg. Engedj be a Kápolnába. Ő a vér szerinti apám. Ugye majdnem fehér vagyok, nem? Engedj be a Szent Péter Kápolnába. Kérlek, engedj le a Szent Péter Kápolnába. A lánya vagyok. (Úgy tűnik, Anna figyelmesen hallgatja, válaszul azonban átalakul a *FATTYÚ FEKETE ANYJÁ*vá. Saját hosszú ruhájának egy részét leveti, és rózsapiros, olcsó csipkeruhát vesz fel. Eközben iszonyú kuwik-szerű *SIKÍTÁS* hallatszik. Ő, aki erre visszaszalad a metróüléséhez. Elejti a jegyzetfüzetét. A *FATTYÚ FEKETE ANYJA* kitarja a karját Ő, aki felé. Ő visszamegy a kapuhoz.) Anna. (Mintha *BOLEYN ANNÁ*t akarná viszhahozni.)

**FFA** (A *FATTYÚ FEKETE ANYJA*) (Nevet, és egy fehér menyasszonyi csokrot dob hozzá.) Clara, én nem Anna vagyok. Én a Fattyú Fekete Anyja vagyok, aki fűzött valakire. (Karjait még mindig kinyújtva letérdel a kapu mellé, göndör haja szanaszét áll. Becsukott szemekkel fölfelé bámul és imádkozik. Aztán hirtelen abbahagyja az imát és a kapun keresztül elkezd *ŐT*, aki ráncigálni.)

(A *FEHÉR MADÁR* szárnyait hangosan csapkodva leszáll a Szent Péter Katedrális kupolájából és a kalitkába megy. *PASSMORE TISZTELETES* feláll és becsukja a kalitka ajtaját.)

6 Anna, én vagyok az.

**FFA** Clara, téged az Istenverte Apád nemzett, aki a Leggazdagabb Fehér Ember volt a Városban, meg valaki, aki főzött rá. Ezért vagy bagoly. (Nevet.) Ezért van az, hogy amikor látlak, Mária, sírok. Sírok, amikor Máriákat látok, sírok a halálukért.

(A *FEHÉR MADÁR* repdes. A *TISZTELETES* olvas. A *FATTYÚ FEKETE ANYJA* a kapunál áll, néz, aztán leveszi a rózsapiros csipkeruhát és a fekete arcot (fekete arca alatt halványabb néger arc van). lehúzza a haját, a hosszabb fekete haját, és fehér ruhát vesz fel. A ruhájából elővesz egy Krisztus képet, majd letérdel és felfelé bámul. Ő a *TISZTELETES FELESÉGE*. Míg ezeket teszi, a szín egyet fordul.)

**A TISZTELETES FELESÉGE** (Térdel. A *TISZTELETES* állva nézi őt. A *TISZTELETES FELESÉGE* egy fiolát vesz elő a ruhájából és feltartja.) Ez a szüzességem gyümölcse, bagolyvérű Clara, aki a Fattyú Clara Passmore, akinek a nevünket adtuk; nézd a Bagolyvért, ezért sírok, amikor Máriákat látok, sírok a halálukért. Bagoly Mary Passmore.

(Feláll, és kimegy az egyik oldalsó kapun keresztül. A *METRÓ MEQÁLL*, a kapuk kinyílnak, emberek jönnek be, a kapuk becsukódnak. A *METRÓ ELINDUL*. Ő, aki odamegy a *TISZTELETESHEZ*, mintha kérlelni akarná. A *Tiszteletes* erre

amelyek esetleg az olvasók szubjektivitásából erednek. W.K. Wimsatt például a következő distinkcióval érvel:

Stevenson rendszerének egyik leghangsúlyosabb pontja annak megkülönböztetése, amit egy szó *jelent*, és amit *sugall*. Ahhoz, hogy egy adott esetben megtegyük ezt a megkülönböztetést a szemiotikusok által elnevezett „nyelvi szabály” („meghatározása” hagyományos terminológia szerint) alkalmazására van szükség, egy olyan szabályra, amelynek az a szerepe, hogy rögzítse az egy szóra adott válaszokat. Az „atléta” szó *jelenthet* valakit, akit érdekel a sport más egyebek mellett, de csupán egy magas, fiatal embert sugall. A nyelvi szabály szerint „az atléták mindenképpen érdeklődnek a sport iránt, de nem biztos, hogy magasak.”<sup>27</sup>

Wimsatt gondolatmenete az olvasót képzett lexikográfussá változtatja, aki képes ellenállni a jelölt felderítésére irányuló törekvésnek, és megelégszik a szavak referenciájával, vitathatatlan „jelentésével”. Wimsatt ragaszkodása ehhez a pozícióhoz valószínűleg annak tudható be, hogy ha nem áll rendelkezésünkre elegendő kritérium, hogy megkülönböztessük a személyes történet esetlegességeiből eredő jelölteket azoktól, amelyek a szövegből erednek, akkor nincs mód az irodalmi értelmezésre. A szerzői szándék volna a legalkalmasabb az ilyen megkülönböztetés megtételét lehetővé tevő kritérium szerepére, ami Wimsatt számára ellentétben áll a szándékot illető tévedés [intentional fallacy] tanításával. Így, noha Wimsattról elmondható, hogy igyekszik megszabadítani a szerző szigorú dominanciájától, olyan értelmezői szerepet ruház az olvasóra, amelyben annak feladata a szöveg előre megalkotott nyelvi szabályok szerint való megértése. Barthes lehetővé teszi az olvasó számára, hogy a textuális egység eléréséhez szemiotikai alapelvek segítségét is igénybe vegye, mégis Wimsattal együtt mindketten feltételezik az olvasó teljes kompetenciáját, és úgy tűnik, arra utalnak, hogy az olvasó köteles hű maradni valamiféle textuális egység fogalmához, ami megelőzi az értelmezést. Úgy tűnik, hogy a szerző zsarnokságát kezdetben a szöveg zsarnoksága váltja fel az olvasói szabadság korlátozásában.

Ha a *reader-response* elmélet „ideális olvasója” egy újabb fikció, amely csupán az előzetes szerzői szándék konszolidálására szolgál, akkor az elmélet még mindig adós a valóban felszabadított olvasó és közönség státuszának megfogalmazásával. Ezt kísérelte meg Louis Althusser a brechti színházról írott kritikájában. Althusser leszögezi, hogy „a darab *maga* a néző tudata”: a drámát a közönségre gyakorolt valószínűsíthető hatások alapján kell megítélni, nem pedig a szerző által sugallt elvont esztétika alapján. A közönség szerepének meghatározása során Althusser a közönség részvételének két modelljét tárgyalja. Az első a brechti elképzelés, ahol a néző „kívül áll a darabon, így mond ítéletet.” Althusser azon az alapon utasítja el ezt az elméletet, hogy „A darab nem tartalmazhatja saját történetének az ‘Utolsó ítéletét’, ahogy a néző sem lehet a darab legfelsőbb bírója.”<sup>28</sup> Nem lehetséges ideológián kívüli pozíciót felvenni, hogy tárgyilagos bíróként működve tévedhetetlen rálátásunk legyen a szövegre. A másik visszatartott modell a klasszikus színház közönségének feltételezett attitűdje; ebben az esetben a közönség azonosul a központi hős küzdelmeivel. Althusser rámutat, hogy az azonosulás olyan pszichoanalitikus fogalom, amely figyelmen kívül hagyja a közönség által a színházi gyakorlatba hozott tényezők különbözőségét. Fenntartja, hogy a színpadon éppen annyi ideológiai küzdelem folyik, mint a színházon kívül, és hogy nincs okunk feltételezni, hogy az előadás-szöveg ideológiáját a különböző érdekű és ideológiájú emberek sokasága kész elfogadni.

Althusser számára ebből a sajátos dilemmából a kivezető utat az jelenti, ha feltesszük, hogy a darab önmagán belül az ideológiától való távolságot hoz létre: ahelyett, hogy teljesen elkerülné az ideológiát, a darab kialakítja saját mechanizmusait; ezek segítségével olyan reflexív attitűd jelenhet meg, amely arra készíti a közönséget, hogy a szöveget saját ideológiai hajlandóságát szem előtt tartva egésszítse ki, ezáltal jutva el bizonyos fokú „ön-felismeréshez”.

A *Dühöngő ifjúság*ban található néhány ilyen mozzanat, különösen a darab végén, amikor Alison végül megtörik. Szembekerülve Alison végletes fájdalmával Jimmy így szól: „No, ne! Igazán, kérlek... Nem bírok” (p.110). A közönség dolga eldönteni, hogy Jimmy valami most kialakuló gyengédséget fejez ki Alison felé, és úgy kell rá tekintenünk, mint aki nem tudja elviselni Alison szenvedését, vagy egyszerűen csak igyekszik elkerülni minden további érzelmi kitörést, és csupán kerüli a témát. A darab egy pillanatra kikényszeríti a kérdés feltevését, és textuális hiánya révén helyet hagy a kö-

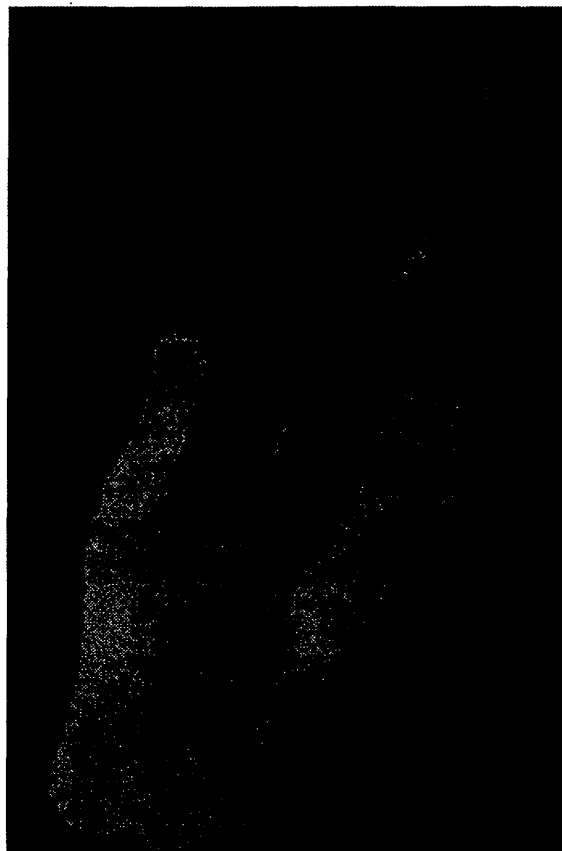
ARTAUD

zönségnek, hogy mind a saját, mind a szöveg ideológiájával aktívan szembenézzon, pótolva a diszkurzus hiányzó láncszemét.

Althusser szerint a drámaírónak figyelembe kell vennie a konkrét közönséget, amelyet megszólítani igyekszik, és a szöveget az általuk a színházba hozott tudás és ideológia függvényében kell megszerkesztenie, amennyiben magának a közönségnek a feladata, hogy kiegészítse a darabot. Rick Rylance a *Forms of Dissent in Contemporary Drama* című írásában az elmélet hatását vizsgálja olyan drámaíróknál, mint Howard Baker vagy Howard Brenton, és arra a következtetésre jut, hogy ez a két vezető politikai drámaíró éppen azon közönség létezésének a függvénye, amelyiknek az értékrendjét a leginkább bírálja. John McGrath azonban úgy kerül szóba, mint olyan drámaíró, aki közvetlenebbül foglalkozik közönsége valódi természetével, és tudatában van a kommunikációnak helyet adó színháznak, mint társadalmi kontextusnak. Rick Rylance úgy véli, hogy az elmélet önmagával szembeni elfogultsága elfedi a legértékesebb politikai motívumokat, és McGrath mutatja meg, miképp juthatunk el leginkább a színházhoz, mint politikai eseményhez.

## „MIT SZÁMÍT, KI BESZÉL?”

Howard Brenton *H.I.D. (Hess is Dead)* című darabjában egy csoport tudóst fogadnak fel, hogy Rudolf Hess élettörténetét a hatalomnak tetsző formában újraírják. A tudósok úgy vélik, hogy értelmezésük „az igazság kódolása.... Beszámolónk szerkesztés eredménye. Mint bármely mondat vagy fénykép.” A halált vizsgáló szereplő, Raymond felismeri, hogy olyan elméleti alapelvek felé haladnak, amely szerint a nyelv önmagában nem hordoz jelentést, azt az egyének hozzák létre. Gúnyosan megjegyzi: „Goebbels hogy szerette volna a modern irodalomtudományt!”<sup>29</sup> Ha egyáltalán nincs igazság, akkor a konszenzusra törekvő nézetek küzdelmében az erősebbé a győzelem. Hasonlóképpen, ha a drámaírók nem képesek valamilyen fokú ellenőrzést gyakorolni szövegük végső befogadására, akkor a szöveg kisajátítható, és olyan ideológiai érdekek szolgálatába állítható, amellyel ők nem értenek egyet. Az irodalomelmélettel kapcsolatos szkeptikus álláspont szerint – amilyen Raymondé – amennyiben a szöveget teljes mértékben nyitva hagyjuk mindenféle olvasat előtt,



átalakul a HALOTT APÁVá, és újra felölti koszos fehér haját. A TÖBBIEK körülöttük állnak.)

Ő Édesapa, Istenverte Apám, aki a Leggazdagabb Fehér Ember voltál a Városban, aki a Halott Apa te tudod, hogy Anglia a kedves Chaucer, Dickens és a legdrágább Shakespeare hazája. A teleket itt töltöttük a Towerban, a Királynő Házában laktunk, nyaranta pedig a legdrágább Shakespeare-nél voltunk Stradfordban. Olyan csodás volt az egész. Beszéltem Boleyn Annával, Halott Apa. Oly sokat tud a szeretetről és a szenvedésről, és azt hiszem, segíteni fog nekem. (Kivesz egy köteg papírt a jegyzetfüzeteiből; a földre hullnak.) Kérelmek, kérelmek, hogy tisztességes temetést kapjál, olyat, ami megillet a Szent Pál Kápolnában, hagyják, hogy megrohadj, Istenverte Apám, aki a Leggazdagabb Fehér Ember voltál a Városban hagyják, hogy megrohadj abban a georgiai városban. Nem sikerült találkoznom a királlyal. Beszélek megint Anne Boleynnel. Olyan sokat tud a szeretetről. (Megmutatja a papírokat a HALOTT APÁnak, aki lelógó hajjal, holtan ül; ekkor a szín egy fél fordulatot tesz az óramutató irányában. Iszonyú SIKOLYOK hallatszanak, a madár csapkod a szárnyával. A TISZTELETES FELESÉGE belép és a kapunál imádkozik.)

**HALOTT APA** Ha az őszám, miért vagy néger, Fattyú? Mit keres egy néger a londoni Towerban, a Királynő Házában? Clara, én vagyok a te Istenverte Apád, aki a Leggazdagabb Fehér Ember volt a Városban, te pedig tanító vagy Savannah-ban, aki a nyarakat a tanítóképző főiskolán tölti. Nem vagy az őszám. Fattyú vagy. Tartsd zár mögött, Vilmos.

ben nyitva hagyjuk mindenféle olvasat előtt, úgy az közömbösít mindenféle elkötelezettséget a drámaíró részéről.

David Hare hasonló fenntartásokat fogalmazott meg az elmélettel szemben egy Cambridge-ről szóló beszámolójában. Amikor a strukturalizmus divatban volt, az általános vélemény szerint „az író csupán toll, míg a kezét jórészt a kor társadalmi és gazdasági feltételei irányítják.” Később azonban Hare feljegyzi, hogy kérdésére, hogy visszanyerte-e a kontrollt saját műve felett, azt a feleletet kapta: „Javarást. De nem teljesen.”<sup>30</sup> Hare a posztstrukturalizmus elterjedésére utal: ahogy Robert Young írja „a szubjektum megkérdőjelezése vagy halála Saussure-nél, majd a posztstrukturalizmusban éppen a szubjektum újramegjelenéséhez vezetett – nem egységes tudatként, hanem a nyelv által strukturalizálva.”<sup>31</sup> Barthes nem látta szükségét annak, hogy a szerzőt bármilyen vonatkozásban figyelembe vegye, mivel „a nyelv beszél, nem a szerző”. Barthes számára a kérdés nem az író valóságos létezése, ahogy Karl Miller javasolta, hanem az, hogy az eredményként létrejövő szöveg kifejezi-e az író individualitását, ami a nyilvánosság látóterén kívül esik.<sup>32</sup> Ha a szöveg valamilyen módon kifejezi az író gondolatait, akkor ezek a gondolatok egyedül birtokolják a szöveg jelentésének a kulcsát. A strukturalizmus válaszában kétségbe vonja, hogy a szöveg bármiféle individualitás kifejeződése volna: a nyelv jelentése teljes egészében a társadalmi konvenciókban található. A posztstrukturalizmus azonban amellett érvel, hogy a szöveget a szerző hozza létre, de annak nyelve nem más, mint az ő szubjektivitásának a formája, nem pedig egy megelőző mentális állapot visszatükröződése. A szubjektivitást a nyelv strukturalítja, ezért a szöveg felfedi azt.

Így a jelenkori elmélet megjelenése nem feltétlenül vezet oda, hogy a drámai szöveg módot nyújt bármilyen álláspont igazolására. A posztstrukturalizmus számára a szerző nem mint a szöveg jelentésének egyetlen forrása, hozzáférhetetlen kezdőpontja jelenik meg újra, hanem mint a szöveg formája által implikált jelenlét.

Foucault azonban körültekintően módosítja a szerzői funkció fogalmát azáltal, hogy annak használatát a jelenkori társadalomban, mint komplex diszkurzus-funkcióban vizsgálja. A modern dráma esetében a szerzőség fogalmát gyakran különösen nehéz megragadni. John McGrath úgy véli, hogy a *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* a 7:84-es társulat tagjai együttműködésének és önálló kutatómunkájának volt az eredménye. Néhány rész rögtönzéssel és átvétellel született. Mi a mű? – kérdezi Foucault. Egy próba írásos változata részét képezné-e ennek a konkrét műnek? Ha a művet sem tudjuk önállóan azonosítani, akkor hogyan állapítjuk meg a szerzőséget? Más szerzők műveinek adaptációja újabb problémákat vet fel: Tony Harrison Racine *Phaedra*-ját szabadon fordítva annak helyszínét Indiába helyezi át. Ki formálhat így jogot a szerzőségre? Foucault válasza szerint a szerző ilyen esetekben „egy bizonyos funkcionális alapelv, amely kultúránkban lehetővé teszi valaki számára a korlátozást, a kizárást és a választást; röviden amely lehetővé teszi számára, hogy gátat szabjon a fikció terjedésének, szabad manipulálásának, szabad elrendezésének, felbontásának és újrendezésének.”<sup>33</sup> John MacGrath például arra szolgál, hogy eldöntsük, hogyan kell a *The Cheviot*-ot olvasni, hogy az megfelelően elképzeléseinek és más szövegeknek, amelyekért ő a felelős. Foucault szerint az a kultúra, amelyben a fikciót nem korlátozza a szerző alakja „tisztá romantika” volna, és ennek következményei teljességgel elfogadhatatlanok lennének. A foucault-i értelemben vett „szerző” így nem az összes neki tulajdonított diszkurzus kiindulópontja, hanem csupán a koherens megszerkesztés eszköze.

A *The Mysteries*-hez frott bevezetőjében Tony Harrison azzal védi a hagyományos darabok általa létrehozott új változatát, hogy azok eredetileg is adaptációk sorára épültek.<sup>34</sup> Egy foucault-i alapelvre hivatkozva kijelenti, hogy az abszolút eredetiség nem meghatározó összetevője a szerzőségnek, és hogy saját műve a maga módján eredeti – talán a harrisoni drámai életmű részeként, amely más képzeletbeli fordításokat tartalmaz létező művekről.

Foucault idézi Beckett megjegyzését – „Mit számít, ki beszél?” – annak hangsúlyozására, hogy a szerzői diszkurzus létrehozójának közvetlen ismerete nélkül is érthető. Nem az a fontos, hogy ki a szerző, hanem, hogy mit írt. A szerző így konzisztens személyt alkothat művében, amelyre a diszkurzusból következtethetünk, de ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy ő határozhatja meg pontosan, hogy e személy miképp értelmezhető. Ha a szerző alakját a diszkurzus magába foglalja, akkor ez a nyelv szimbolikus rendjébe tartozik hatalmas tudattalan hálózattal együtt. Ahogy Derrida fogalmaz, „a jelölő egymagában többet mond előttem, mint amit én hiszek, hogy mondani szeretnék”.<sup>35</sup> Ezért – David



Hare megfigyelése szerint – a drámaíró a drámai szövegek megértésében jelentős szerepet játszó tényezőként kelhet új életre, de anélkül, hogy a befogadásukban a teljes autoritás igényével fellépne.

fordította Bocsor Péter

1. *Image-Music-Text: Essays Selected and Translated by Stephen Heath* (Glasgow: Fontana, 1977), p. 146.
2. *uo.*, p. 147.
3. *Literary Theory* (Oxford: Blackwell, 1983), p. 51.
4. *Criticism and Ideology* (London: Verso, 1978), p. 64.
5. Lásd "Performance as an 'Interpretant' of the Drama", in *Semiotica* 64-3.4 (1987), p. 211.
6. *The Field of Drama* (London: Methuen, 1987), p. 155.
7. *Writing and Difference* (London: Routledge, 1978), p. 234.
8. *uo.*
9. *uo.* p. 185.
10. *uo.* p. 188.
11. Lásd "The Language of Crisis in British Theatre", in *Stratford-Upon-Avon Studies 19, Contemporary English Drama*, szerk. C.W.E. Bigsby (London: Edward Arnold, 1981).
12. *Writing and Difference*, p. 191.
13. *uo.* p. xii.
14. Bennett, Boyd-Bowman, Mercer and Wollacot (szerk.) *Popular Television and Film* (London: BFI, 1981), p. 217.
15. "TV Drama: The Case Against Naturalism", *Sight and Sound* 46 (1977), p. 101.
16. *The Field of Drama*, p. 80.
17. *The Semiotics of Theatre and Drama*, p. 48.
18. *Sexual/Textual Politics* (London: Methuen, 1985), p. 152.
19. Toril Moi (ed.) *The Kristeva Reader* (Oxford: Blackwell, 1986), p. 77.
20. "Reading the Signs: Towards A Semiotics of Shakespearean Drama", in John Drakakis (ed.) *Alternative Shakespeares* (London: Methuen, 1985), p. 133.
21. *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. Vern W. McGee (Austin: University of Texas Press, 1986), p. 147.
22. Elizabeth Wright, *Postmodern Brecht: a Re-Presentation* (London: Routledge, 1989), p. 56.
23. Elizabeth Wright, *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice* (London: Methuen, 1984), p. 35.
24. Wright, *Psychoanalytic Criticism*, p. 35.
25. *Image-Music-Text*, p. 148.
26. *The Return of the Reader* (London: Methuen, 1987), p. 80.
27. "The Affective Fallacy", in *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Norfolk: Methuen, 1970), p. 22.
28. "The 'Piccolo Teatro': Bertolazzi and Brecht", in *For Marx* (London: NLB, 1977), p. 148.
29. *H.I.D. (Hess is Dead)* (London: Nick Hern Books, 1989), p. 47.
30. *Guardian*, 3-4 June 1989, p. 2.
31. *Untying the Text: a Post-Structuralist Reader* (London: Routledge, 1981), p. 13.
32. Karl Miller, *Authors* (Oxford: OUP, 1989), Chapter XIV.
33. "What is an Author?", in Paul Rabinow (ed.), *The Foucault Reader* (Harmondsworth: Penguin, 1984), p. 117.
34. Tony Harrison, *The Mysteries* (London: Farber, 1985).
35. *Writing and Difference* (London: Routledge, 1981), p. 178.

A szöveg forrása: *The Death of the Playwright? Modern British Drama and Literary Theory* ed. Adrian Page. Macmillan, 1989.

Ő (Úgy bámulnak rá a többiek, mint az utasok a metrón állnak, a foggantyúba kapaszkodnak.) A kertben sétáltunk, te a karomra támaszkodtál, és Hóditó Vilmosról beszéltél. Leültünk pihenni a kőpadra, és amikor felálltunk, megbotlottál, és végigvágódtál a sétányon holtan. Holtan. Hívtam az öröket. Aztán hívtam a gondnokot, és mondtam, hogy az apám éppen meghalt, hogy együtt látogattuk éppen Londont, az őseinknek és a drága angoloknak a földjét, és az apám egyszer csak meghalt. (Kinyújtja a kezét, hogy megérintse.)

**HALOTT APA** Nem vagy az ősom.

Ő Kiróhőgték. Idehoztak ebbe a toronyba és bezártak. Látom, félnek tőlem. A toronyból láttam, ahogy végigvonszoltak az udvaron...a hajad lelógott. Levették a cipődet, és a tested merev. Merev vagy. (Megérinti.) Édesapám. (ZENE: Haydn.)

**HALOTT APA** Lánya valakinek, aki főzött rám. (Mosolyog. Aztán nem törődik többet ŐVELE., aki, átalakul a TISZTELETESsé, kezébe veszi a Bibliát és olvasni kezd. A FEHÉR MADÁR berepül a kalitkába. A szárnyai csapkodnak. A TISZTELETES FELESÉGE imádkozik, meggyújt egy gyertyát. A TISZTELETES nézi a MADARAT. A TISZTELETES FELESÉGE ekkor felveszi a fekete arcát és a rózsapiros ruháját. Egy kevés a piros rizsből köréje hullott, azt mondja "Úúú" és elkezd madár módjára csipegetni. Ő., aki körbe járkál, majd odajön, és beszélni kezd a FATTYÚ FEKETE ANYJÁHOZ., aki egy bagolyszerű pózban ülve marad. ZENE VÉGE.)

Ő Te mondtam nekem, a Fattyú Fekete Anyja. Megkérdeztelek, honnan való William Mattheson úr családja, és te, az én Fekete Anyám, azt mondtad: azt hiszem, az apja Angliából jött. Angliából, mondtam én. Anglia a Bronte nővérek hazája. Tudtad-e, Fekete Fattyú Anyja, aki főztél valakire, hogy a Tiszteletes szalonjában üvegsekreányban könyvek vannak és Anglia Chaucer, Dickens és Shakespeare hazája? Fekete Anya, aki főztél valakire William Mattheson úr ma meghalt. A főiskolán voltam. A Tiszteletes Felesége hívott, hívta Clarát, aki a Fattyú, aki Szűz Mária, aki a Bagoly. Clara, aki a Fattyú, aki Szűz Mária, aki a Bagoly, Clara, azt mondta, a Tiszteletes kérte, hogy hívjalak, és mondtam meg, hogy William Mattheson úr ma meghalt, vagy tegnap volt, igen, tegnap halt meg. Tegnap volt. A Tiszteletes mondta, hogy mondjam meg, hogy tegnap volt, hogy meghalt, és temetni meg ma fogják. Clara, aki a Fattyú vagy, nem szabad eljőnnöd. Ne csinálj semmi olyan örültséget, hogy eljössz a temetésre, Mária. Mindig úgy bolondultál azért a fehér emberért, Clara. Én viszont elmegyek, a Fekete Fattyú Anyja. Én elmegyek, Istenverte Apám, aki a Leggazdagabb Fehér Ember voltál a georgiai Jacksonville-ben. Ha megérkezem Londonba, elmegyek a Buckingham Palotához, megnézem sötétedéskor a Temzét meg a Big Bent. Nagyszerű sétákat teszek a Hyde Parkban, és meglátogatok számtalan kis teaszalont, ahol nagy ablakmélyedések vannak és fehér asztalterítők kis fehér asztalokon és teát rendelek. Igen, elmegyek, és június lesz. Aztán elmegyek a Towerba és megnézek, apám.

(A METRÓ MEQÁLL. Az ajtók kinyílnak. ŐK belépnek.)

ŐK Ha te vagy az őse, mit keresel a metrón éjjel, férfiak után kutatva?

## A TEST, AMELY MEGHALADJA ÖNMAGÁT

# HERBERT BLAU

### FORRADALMI TÖRÉS: A BIOMECHANIKA ÉS A FANTOMFIZIKA

Kéz- vagy lábtörés esetén, írja Trockij az *Irodalom és forradalom* című könyvének a futurizmusnak szentelt fejezetében, a csontok, az inak, az izmok, az ütőerek, az idegek és a bőr nem egyenes vonalban törnek, illetve szakadnak, és később sem egyszerre forrnak össze, majd gyógyulnak meg. Hasonló a helyzet a társadalom életében bekövetkezett forradalmi töréssel, ahol sem a társadalom ideológiájának, sem gazdasági szerkezetének terén nem beszélhetünk a folyamatok egyidejűségéről vagy szimmetriájáról. A forradalom ideológiai premisszái már a forradalom előtt megfogalmazódnak, legtöbb fontos ideológiai tanulsága viszont csak jóval később válik nyilvánvalóvá.<sup>1</sup> Amennyiben a futurizmus kritikáját úgy fogjuk fel, mint az asszimetria egy tünetét, akkor a könyv utolsó fejezetét a forradalomból levont olyan ideológiai dedukciónak nevezhetjük, amely a hagyományos formák (tragédia, pl. az Isten hiánya vagy egy rejtélyes hatóságnak való alávetettség) értő apológiájából a pszichofizikai fejlődés futurista látomásává érik. Ez utóbbinak, több-kevesebb rendszerességgel, mindig is léteztek színházbeli megfelelői.

Bár a modernizmus anatómiáján keresztül húzódva a törés és szakadás megmaradt a művészi formák szerkezeti elvének lenni, azért léteztek, mintegy a posztmodern előadás előfutáiraiként, a testről való tudatnak, a gondolkodó test diszciplináinak, illetve a jelölő testnek fogalmai, továbbá az egymással felcserélhető jelek zavarbaejtő kavalkádjában olyan testek regimentjei, amelyek a jövő biztosításának szemantikai küzdelmében a saját fennhatóságuk alatt állnak. Az ember úgy gondolná, hogy a Meyerhold-féle biometika jelartikulációja e küzdelem fontos része volt, holott erről a sajátos színházi módszerről Trockij nem túl szangvinikusan nyilatkozik. Amikor megkérdőjelezi e kétségtelen újítás történelmi szükségszerűségét – azét az újításét, amely Brechtet és Eisensteint egyaránt lenyűgözte –, azzal tulajdonképpen a hatvanas évek Artaud és Grotowski valamint (populistább megjelenési formában) a Living Theatre messianizmusának igézetében működő amerikai színház testnyelvét (*body language*) írja le előre. Bár Meyerholdot, „a szenvedélyes kísérletezőt”, aki (Sztanyiszlavszkijjal ellentétben) a kezdet kezdetén eltökélt bolsevik volt, úgy emlegetik, mint „a színpad tomboló Viszaron Belinszkijét,” aki egy kombinatórikus, ritmizált mozgássorozatot tanít a dialógusban ügyetlen színészeknek. „Az eredmény abortív” (*Irod.* 134-5).

Annak ellenére, hogy Trockij elutasítja a biomechanikát mint „provinciális dilettantizmust”, könyvének a nevelésről szóló izgalmas függelékében egy olyan magasabb szintézist vázol fel, amelyben a test és a gép egymással összefonódnak. Egyrészt a gép gyakorlatilag a természet tényévé válik a szocialista rendben – annyira nem áll ellentétben a földdel, hogy „a tigris észre sem veszi” –, másrészt a társadalmi gondolkodás apoteózisának az új generációk szomatikus és pszichés formálása van kikiáltva. A nevelés válik a „végtelen kollektív tudat” forrásává és hozza el többek között a nők felszabadítását „félszolgai helyzetükből” azáltal, hogy felszámolja a rothadó családi élet statikus maradványait (253). Mivel az emberi természet még mindig az elemi lét általajában rejtőzik, ezért tovább kell vizsgálni a tudattalan folyamatait, arra törekedve, hogy az emberi lények ne legyenek ismeretlen szexuális törvények esetleges öröklődésének alárendelve. Mikor kiűzik az esetleges öröklődés zavaró elemeit a gazdasági kapcsolatokból, ahová legszilárdabban beépültek, akkor fordul majd a felszabadító mozgalom a test felé, hogy (mintha csak Majakovszkijt, a futurizmus hibáitól megtisztított költőt

ARTAUD

venné példaképül), hogy létrehozzon „egy magasabbrendű biológiai fajtát, ha úgy tetszik, egy emberfeletti embert”. Ehhez a folyamathoz a test ökonómiájának megtervezésére van szükség, beleértve a szervek munkamegosztását és a testrészek amortizációját úgy, hogy az ne pusztán a használat során bekövetkezett kopásról és elhasználódásról adjon számot, hanem egyidejűleg fel is készítse az organizmust a veszélyre és a halál elkerülhetetlenségére. „Nem férhet kétség ahhoz – írja Trockij –, hogy az ember túlzott mértékű anatómiai diszharmoniója, vagyis a szervek és szövetek növekedésének, előregedésének túlzott aránytalansága kényszeríti az életösztönökre azt az elgyötört, morbid és hisztériás halálfélelmet, amely elhomályosítja az értelmet, és a halál utáni élet ostoba és megalázó látomásait táplálja” (255).

A biomechanika mint a taylorizmus sarjadéka, ezen ökonómián belül a test egy új technológiájának engedelmessé válik. Ahogyan a forradalom igyekszik önmagát stabilizálni, úgy válik érthetően Trockij is egyre gyanakvóbbá az értelem elhomályosodásának kérdésében. De ameddig a tudattalan fogalmait kíséri figyelemmel (az eleminek azt az altalaját, amelyből a forradalom kiemelkedett?), addig az, ahogyan az organizmus pszichofizikai irányítását felfogja, emlékeztet a posztstrukturalista gondolkodás „fantomfizikájára”.<sup>2</sup> A forradalom azáltal, hogy előbb utat enged az energiaáramlásoknak, a névtelen ösztönenergiáknak, a sűrítéseknek, a lüktetéseknek és a képzetes robbanékony szemantikájának – egyszóval az elsődleges folyamatok teljes repertoárjának – majd szabályozza őket, el fogja hozni a társadalom életébe azt, ami különben a tudattalanban veszett el, esett csapdába és szóródott szét, például a gombamódra szaporodó elfojtott érzéseket és a mesterkélt test duzzogó teatralitását.

A makrokozmosz azt tükrözi, ami a mikrokozmoszban történik. Ez nyilvánul meg Eisenstein polivalens struktúráiban és a sokaság hullámzó mozgásában. Azáltal ahogyan Bahtyin a sokaság rabelais-i látványát leírja, majd ahogyan Canetti annak fenyegetően kitüremkedő többletét a pszichébe *beleprésseli*, a sokaság az előadasművészet libidinális ökonómiájának torz paradigmájává válik és ekképpen él tovább a *bécsi akcionista* lázadó előadásában, amelyeken nyilvános orgiákat és csonkításokat folytattak csakúgy, mint a szolipszisztikus szólóelőadásokban, amelyek a hetvenes évek szublimá-

Mit keresel itt, férfiak után kutatva, hogy egy harlemi hotelszobába vigyed őket?

Néger férfiakat?

Néger férfiakat, Clara Passmore?

(A KAPUK BECSUKÓDNAK, A METRÓ ELINDUL, a MADÁR szárnyai csapkodnak.)

Ó (Odaszabad a MADÁRhoz.) Halott apám madara: Isten Galambja. Apám ma meghalt.

MADÁR (Csúfolódva.) Apám ma meghalt, Isten Galambja.

Ó Ő volt a leggazdagabb Fehér Ember a Városunkban. Ő nemzett engem, meg valaki, aki főzött rá.

MADÁR Akkor mit keresel a londoni Towerban?

(A TISZTELETES átalakul a HALOTT APÁVÁ, előrejön, pantomimszerűen eljátssza, hogy elkapja a madarat, berakja a kalitkába, és becsapja az ajtót.)

Ó Apám. (A férfi megfordul, rábámul, odamegy hozzá és meghal. FÉMES, RIKÁCSOLÁSZERŰ HANG hallatszik.)

Mit mondtál Vilmosnak, apám, annyira szeretted Vilmost? (A karjaiban tartja. A férfi kinyitja a szemét.)

HALOTT APA (Felébredve.) Mária, végre eljössz hozzám. (ZENE: Haydn.)

Ó Én nem Mária vagyok, hanem Clara, a lányod, Passmore Tiszteletes akarom mondani Halott Apa. (A MADÁR berepül a kalitkába.)

HALOTT APA Igen Máriám, az én világomba jössz. Tele vagy álmokkal az én világról. Érzem az egészet.

(A szín az óramutatóval ellentétesen egy és egyegy fordulatot tesz. FÉNYEK VILLOGNAK. Ő, aki megpróbál elmenekülni, és a NÉGER FÉRFIba ütközik.)

NÉGER FÉRFI Végre jössz hozzám. (Mosolyog.)

HALOTT APA Mária, gyere ide az örökévalóságba.

Össze vagy zavarodva? Igen, látom össze vagy zavarodva. (ŐK közelebb jönnek.)

ÓK Össze vagy zavarodva? (Egyikőjük, Chaucer, most a TISZTELETESnek van beöltözve. Jön, lerogy az üres magas támlájú székre, és a Bibliába bámulva ül.)

HALOTT APA Végre eljössz hát hozzám, Fattyú.

(A FATTYÚ FEKETE ANYJA kimegy a kapun, visszajön, most félig bagoly, bagolytollak vannak rajta, és egy nagy sötét ágyat vonszol be a kapun keresztül.)

FFA Minek összezavarodni? A Bagoly volt a kezdeted, Mária. (HATALMAS FÉMES HANG hallatszik. Elkezd felépíteni az ágyból és tollakból a Főoltárt. Tollak repkednek.)

Ó Jött nekem az árnyékszéken, a tornác alatt, a kertben, a fügefá alatt. Azt mondta, bagoly vagy, úú, úúú, én vagyok a kezdeted, úú. Idetartozol hozzánk baglyokhoz a fügefán, és nem ahhoz a valakihez, aki főz az Istenverte Apádra, úúú, és kiszaladtam éjjel az árnyékszékre kiáltozva, hogy úúú. Azt mondják, Fattyú, az emberek a városban mind azt mondják, Fattyú de én Istenhez tartozom és a baglyokhoz, úú, és ültem a fügefán. Istenverte Apám a Leggazdagabb Fehér Ember a Városban, de én a baglyokhoz tartozom, amíg Passmore Tiszteletes örökre nem fogadott, mind azt

ciójában az illékony társadalmi test elbarikádozására szolgáltak. Az elbarikádolás során az illékony test, a forradalom megkettőződött álmának hordozója, az áthágás retorikájába helyeződött át. Ez nyilvánult meg mind az elméletben, mind pedig a gyakorlatban, abban az akarva-akaratlanul elképzelt perverzításban, amely a testről folytatott, majnem szakadatlan diszkurzusban jelen van. Annak az eltolásnak a domináns aspektusa ez, amely nemcsak áthelyezi a színház erotikáját az elméletbe, de amely egyidejűleg az ödipális dráma reprodukív szerkezetét is bírálja. Időközben a posztmodern látomásos textusában – az ábrázolás zsákutcájában, avagy társadalmi halálának árnyékában – még mindig továbbél magának a résztvevően alapuló látványnak az eleven képzete, a karnevál vagy fesztivál, ahol a megcsonkított állam (*body politic*), néma és alaktalan tömegből a sokaság lármás egyenjogúságává alakulna át.

## VÁGY MINDENÜTT: AZ ANTITESTEK ÉS A KRITIKUS TÖMEG

Az ünnep, a történelem nagy színpadán végigvonuló elődeivel egyetemben, emléknym marad a hatvanas évek színházelméletében. Azonban „az ideológia elméleti problémáját mindig ugyanaz a gyakorlati probléma határozta meg; a forradalmi erő (vagy forma) konstitúciójának problémája” – mondja Étienne Balibar.<sup>3</sup> A forradalom elméleti problémája mindig is az volt, hogy amint megjelenik benne az erő, ez az erő a hatalom radikális megragadásával egy csapásra formai problémává válik. Ez mutatkozik meg a Robespierre által elrendelt és David által megtervezett „Legfelsőbb Lény ünnepén” a résztvevő sokaságra kényszerített esztétikai korlátok esetében, illetve Trockij elutasításában, amellyel a kollektív szenvedéllyel átitatott szocialista művészetet illeti. Ilyen műalkotásnak véli például Majakovszkij *Százötvenmillió* című költeményét, amelyben „a részek nem hajlandók az egésznek engedelmeskedni” (152). (Van rosszabb is. „Karnevál! Karnevál!”, mondja Genet *Erkélyében* a forradalmi vízvezetékcsatlakozás. „Nagyon jól tudod, hogy mint a pestistől, úgy kell tőle óvakodnunk, hiszen logikus végkifejlete csakis a halál lehet. Nagyon jól tudod, hogy a határokat tiszteletben nem tartó karnevál az öngyilkossággal egyenlő”.<sup>4</sup> Hatalmának színrevitele/koreografálása során minden forradalomnak mérlegelnie kell, hogy az eszközként felhasznált sokaságnak mekkora szabadságot adhat. Nem csupán egy átmeneti pillanat mérlegeléséről van szó, hanem a vággyal rendelkező testek kritikus tömegének (*critical mass*) felméréséről abban az adott pillanatban. Azok számára, akik a forradalmat még mindig a fejlett kapitalizmus határain belül próbálják elképzelni, a problémát az bonyolítja, hogy a sokaság „egyfajta fantomtartalommal” bíró statisztikai tömeggé válik, afféle fölösleges információvá, vagyis, Baudrillard szerint, „az információ hiányává” (amelynek úrjébe beleveszett, még a néma többségek megjelenése előtt, a polgári gondolkodás „Köz” fogalma). A hírhedt szimuláció ma jól ismert fogalmában a zsúfolt fesztivál elektronikus megtestesülési formáját láthatjuk, a kommunikáció olyan anti-színházát, amelyben „a közönség vágya csak azért lett színre vite”, hogy a roppant energiák „a negatív integrált áramkörében” hadsorra rendeződjenek.<sup>5</sup> Közben figyelmen kívül maradt az a megmászható tény, hogy a valós, ahelyett, hogy a termelés tükrében megfordult volna, megsemmisült. Vagy nem eléggé valós. Vagy túlságosan is az.

Ami egészen biztosan valós, az az, hogy bizonyos vággyal rendelkező testek annyira elégedetlenek, annyira (észrevehetően) marginális helyzetűek vagy kiközösítettek, és ennek ellenére annyira bele vannak bogozódva az integrált áramkör hurkába, hogy már statisztikai tömegnek sem nevezhetők igazán, hanem csupán anti-testeknek. Ilyen testek már Gorkij darabjainak mélységeiben is színre kerültek, ma azonban minden nagyvárosban a látvány gombamódra szaporodó aspektusát képezik. Ezek a testek annyira belül vannak a körön, hogy azon üres jelölők sorába tartoznak, amelyek egyszerre ismétlődnek és dematerializálódnak a tévé képernyőjén. Bár kétségtelen az, hogy a vágy alapvető formáit közvetítik, áttételesen mégis egy többé már nem szűkölködő világot jelenítenek meg, ahol a valóság általános bőségében a szegénységet és az elnyomást beárnyékolja a tömegkultúrának és a fogyasztási cikkek tömegének materiális energiája. Nem tagadható, hogy a nélkülözés különböző szintjei is léteznek, és míg egyesek nélkülözése olyan mértékű, hogy megalázott büszkeségük utolsó osztálytól független reflexében úgy döntöttek, hogy kiszállnak a rendszerből, addig léteznek olyan álmodatok is, akik a kultúrpolitikával járó bőséget és kielégülést akarják: az értéktöbblet érzéki kicsa-

pódását, annak magas decibelszámát, a hordozható sztereómagnót vagy semmit, azt, amiért a városi tömeg megőrül, az üvegtáblának a vágy termelésének befelé robbanó pillanattöredékeként való széttűzését, amint a fosztogatás kezdetét veszi.

„A mindenütt jelenlevő vágy”, írja Baudrillard „mindössze a politikai elkeseredésre utal” (SM 98). A vágy stratégiáját, miután a marketing iparban tesztelték, ma még tökéletesebbre csiszolják azáltal, hogy a tömegekben forradalmi hatékonysággal terjesztik” (SM 88). Többé-kevésbé összetett próbálkozások történtek a vágyban jelenlevő különbség teoretikus magyarázatára (főként a *nem* kategóriájában, valamint ritkábban a *fajéban*, imitt-amott az *osztályéban* és végül megkésve, legújabban a *koréban*), de legyenek bármilyenek is a különbségek, a testről folytatott diszkurzus végighalad a vágy ideológiáján, és az előadást előnyben részesítve, a posztmodern disszemináció szubverzív erejét támasztja alá. A modell és a hajtóerő csakúgy, mint az egy generációval korábbi pszichofizika gyakorlatában, egyaránt a tudattalan felszabadított ökonómiaja, a psziché történetének magja, amely szétömlik a színpadon, összezavarva az ábrázolást és a testrészek játékában résztvevő orális, anális, labiális, olfaktorikus, epidermikus és duodenális ösztöntörekvéseken keresztül megbontják a látvány hegemoniáját.

„Köpd ki a fogaid” – mondta Crow Hosznak a *The Tooth of Crime*-ben, miközben olyan testi katekézisnek vetette alá, amelyet Sam Shephard a Open Theatre-ben szívott magába, illetve (az önelemzéses módszer meg nem tisztított emlékepeinek esetében) a testnek azokból a gyakorlataiból vett át, amelyek a néhány évvel korábbi kommunista szellemiség jegyében a *Dionüszosz 69-bent* is létrehozták. „Fülhúzás! Orrhúzás! Bányássz elő egy darab taknyot! Lassú vakaró mozdulatok a válltól a has felé! Húzd fel az inged! Rajta, szex! Szorítsd össze a segged! Feszítsd meg az egyik orcádat és lazítsd el a másikat! Húzd le a combod a lábikrádig! Csináld úgy, hogy az egész tested egy nyelvet beszéljen!” Crow, az e képeken felnőtt zsidó darabjelző munkás számára ez a nyelv csupán a felszínt jelenti, manipulálható kódoknak afféle punk-rockos sziporkázását. De ha a társa elég mélyről húzza elő a darab taknyot, akkor lehet, hogy felszínes karcolásnál több történik. A külső belsővé válik, és energiák szabadulnak fel a tudatta-

mondták. Fattyú... akkor aztán az apám már egy tiszteletes volt. A Szent Baptista Templomban prédikált a hegy tetején, a Szent Hegy tetején és akkor mindenki tudta a városban, hogy a nevem Mária. Az apám volt a baptista prédikátor és én voltam Mária. (A METRÓ MEQÁLL. A KAPUK KINYÍLNAK. ŐK belépnek. A KAPUK BECSUKÓDNAK. A METRÓ ELINDUL. Ő odaül a NÉGER FÉRFI mellé.) Én, aki Shakespeare, Chaucer és Hódító Vilmos őse vagyok, elmentem Londonba Erzsébet királynő. London. Mindenki azt mondta, ki hallott már ilyenről, hogy valaki Londonba menjen, de én elmentem. A kabinomban maradtam egyedül az egész átkelés alatt. Én voltam ott az egyetlen Néger. Könyveket olvastam olyan témákról mint London története, Boleyn Anna élete, Mária, a Skótok királynője, és szonettek. Amikor nem a kabinban voltam, nagy pullóverbe burkolózva a dolgozó sötét íróasztalainál ültem és apámnak írtam. Mindennap írtam neki az utazás alatt. Egyszer találkoztam az apámmal, amikor anyám elvitt hozzá látogatóba, és a háza hátsó ajtaján át kellett bemennünk. Egyszer voltam férjnél, rövid ideig. Az esküvőm napján a Tiszteletes Felesége odajött hozzám, és azt mondta: amikor Máriaikat látok, sírok a halálukért, amikor menyasszonyokat látok, Clara, sírok a halálukért. Az elmúlt néhány évet azonban egyedül töltöttem, Savannah-ban tanítottam. És egyedül majdnem harmincnégy vagyok, én, aki őse vagyok valakinek, aki főzött valakire meg Hódító Vilmosra. (A HALOTT APA felkel, odamegy hozzá, majd ismét meghal. NAGY FÉMES HANG. A FEKETE ANYA egy csörgőt ráz öfelé. Ő rásikít a HALOTT APÁra és az ANYÁra.) Biztosan tudjátok, milyen az, amikor valaki tele van vágyakozással.

(ŐK nevetnek. Az ANYA az ágyat veri.)

**NÉGER FÉRFI** (Megériint őt.) És egészen pontosan mi után vágyakozol?

**Ő** Tudod.

**NÉGER FÉRFI** Nem, mi az?

**Ő** Azt akarom, amit szerintem mindenki.

**NÉGER FÉRFI** És mi az?

**Ő** Nem tudom. Szeretet, vagy valami ilyesmi, azt hiszem.

**NÉGER FÉRFI** Ott. Bagoly?

**HALOTT APA** A Szent Pál Kápolnában, Bagoly?

**ŐK** Tartsd zár mögött. Őr. (NAGY FÉMES HANG.)

**FFA** Onnan kintről jön majd ez a szeretet?

**Ő** Nem tudom, mire gondolsz.

**HALOTT APA** Tudom.

**ŐK** Tudjuk, hogy nem tudod.

**Ő** Szólíts Mária-nak.

**NÉGER FÉRFI** Mária?

**ŐK** Tartsd zár mögött.

**HALOTT APA** Ha te vagy Mária, mit keresel a londoni Towerban?

**NÉGER FÉRFI** Mária?

(A TISZTELETES feláll, odamegy a székhöz, felveszi a ruháját, leül. A FATTYÚ FEKETE ANYJA újra feltűnik a kapu másik oldalán, körülötte bagolytollak, kezében fiola, és még mindig a TISZTELETES FELESÉGÉnek hosszú fekete haja van rajta.)

**FFA** Amikor kedves Máriaikat látok, sírok a halálukért, Clara. A Tiszteletes elvette a szüzességemet, és nem vagyok már Szűz, ezért kell neked Mária-nak lenned, mindig Mária-nak lenned, Clara.

lan elfojtott tartalmaiból. Ugyanakkor ez az a nyelv, amely nagyon is jelen van a tömegkultúra megzenésített látványelemeiben, például bőséges mennyiségű sikamlós vágyak formájában az MTV-n, ahol az összeszorított seggek széttárva versengenek az aranyért. A mikrokozmoszban ugyanaz történik, mint a makrokozmoszban, de a makrokozmosz alrendszerei és velük együtt a tudattalan politikája, annak az ábrázolástól való függése, más és más a világ különböző tájain.

Ezzel persze nem a kisemmizettek ki nem elégtett követeléseinek jelentőségét kívánom kicsinyíteni, és arról sem feledkezem meg, hogy bármiféle forradalmi tömeg megjelenése a vágy egymással össze nem férő, kétértelmű formáit hozza magával. (Dosztojevszkij például arra mutat rá, hogy léteznek már a forradalom elkerülhetetlen zűrzavarát megelőzően is teljesen aljas és tapinthatóan romlott vágyak.) Ami az áthágás retorikáját illeti, ahogyan az a késői polgári kapitalizmus elnyomóan toleráns rendszereiben megjelenik, nehéz megmondani, hogy meddig engedi el a testet vágyainak kielégítésében, vagy, hogy milyen lehetséges politikai térben teszi azt. Ha újra megkíséréljük elméletileg leírni az életre alkalmas nyilvános szférát – egy pluralisztikus társadalomban, ahol többszörösen ellentmondásos, esetleg visszataszító vágyak (például pornográf vágy) uralkodnak – megint ugyanazzal az elkerülhetetlen kérdéssel találjuk magunkat szembe, hogy hol helyezkedik el az energiaáramlások tűréshatára, illetve az állam testében üdvös töréseket és szakadásokat előidéző előzetesen elfojtott tartalmak törvényességének küszöbe. (A probléma tovább él bármely társadalom spontánul megélt életében, beleértve a tömegkultúra utópisztikus mértéktelenségeit, még akkor is, ha azt hisszük, hogy a nyilvános szféra vágya nem más, mint bűnbe való visszaesés vagy polgári aszkétizmus, a felvilágosodás dialektikája iránti nosztalgikus csökevény.<sup>7</sup>

Kelet Európa szelíd forradalmában láttuk, miközben a tömegek átáramlottak a berlini fal reménytelen hasadékaiban, hogy az arányok és a megvalósítható nagyságok sem hagyhatók figyelmen kívül. Egy mámorító pillanat erejéig Berlin ünneplések, happeningek és előadások színhelye lett, amelyeknél csak az összeomló hatalom soron következő látványa volt örvénylőbb. („Ebben az országban nagyon gyorsan fejlődésnek iramodott a történelem és jelenleg fantasztikus iramban száguld” – mondta Václav Havel, miután fogadta annak az elnyomó rendszernek a tulajdonképpeni fegyverletételét, amely őt többször börtönbe zárta, színdarabjait pedig húsz évre betiltotta.<sup>8</sup>) Mégis, amint az elnyomás sorompója felfelé emelkedett, nem pusztán ösztönözve az embereket a véleménykülönbségeik kifejezésére, de utat engedve az elsődleges folyamatoknak is, máris felmerült a következő izgatott kérdés: Vajon mekkora térhez jut a képzetes, mielőtt a sorompót újra lezárják? Egy forradalom minden valószínűséggel annál gyorsabb lefolyású, minél totálisabb erőszakot alkalmaz. Totális erőszakról beszélhetünk Kam-bodzsa harctereivel vagy Irán fanatizmusával kapcsolatban, ahol a szemiotikus kóra határának áthágásáért az emberek nem csupán a csonka test sodródó fantáziaképeivel, hanem igazi testrészeikkel, ujjukkal, kezzükkel, fejükkel fizetnek. A sah kiűzését követően létezett egy olyan időszak, amikor Irán a posztmodern gondolkodás számára egy annyira vonzó, szétszórt, központ nélküli, meghatározhatatlan hatalom rémisztő modelljéül szolgált, majd az Ajatollah uralma alatt egy olyan még inkább nyugtalanító televíziós képpel szembesülhettünk, amelyben a tudatküszöbön mozgó testi vágy nem szabadpiacokat, hanem fundamentalista elnyomást ölelt magához, míg a megváltás ígérete egy másik, kevésbé ördögi világot várt.

#### A KRISZTUSÁT. MÉG EGY HULLA

Mindez semmi, ahhoz a bolsevik forradalmat követő eufórikus időszakhoz képest, amelyben az avantgarde a munkásosztály akaratával azonosította magát. Az *Irodalom és forradalom* megjelenésének idejében Meyerhold még javában lelkesen kísérletezett, Trockij pedig még azt is elismerte legmaróbb kritikáinak egyikében, hogy a futurizmus szükségszerű lépés volt egy nagyobb, szabadabb művészet létrehozása felé (159). Amikor talált összefüggést, akkor, mint már említettük, foglalkozott a test technológiáival is. Míg a futuristák a technológiával folytatott románcuk során ösztönösen jobban ráéreztek a közvetítés nélküli vágyakra és a közvetlen kielégülési módokra, addig aligha mondható, hogy Trockij fontolgatta az ember radikális megváltoztatásának lehetőségét, Csehov felhígtott, száz, sőt ezer év távlatába kivetített Versinyin-látomását. Azonban, bár elutasítja a megkésett leszámolás megalázó ábrándjait – és velük együtt a halál utáni élet abszurd vágyát is –, a „magasabb szintű biológiai

fajta” víziója semmiképpen sem mentes a halál ökonómiájától. Arról sincs szó – még akkor sem; ha később permanens forradalmat emleget –, hogy valamiféle „szervek nélküli testet képzelne el, olyan testet”, amellyel később – Artaud, Judge Schreber, Büchner és Beckett jóvoltából – a marxista gondolkodás skizofrén mutációiban találkozunk.<sup>9</sup> Trockij minden feszélyezettség nélkül vállalt ambíciója az ösztönöket átláthatóvá tenni és „az akarat drótjait rejtett mélységekbe eljuttatva” egy új, emberfeletti síkot elérni, amelyen „az átlagos emberi fajta egy Arisztotelész, egy Goethe vagy egy Marx magasságába emelkedhetik” (256).

Nem egészen ugyanaz ez, mint a vágygép előjövő boldog kora, amely az ezer fennsík rizómatikus nagyságú terében valósul meg.<sup>10</sup> A gépnek a földön eluralkodó információs kultúrában való dematerializációja azonban igazolja azt a Trockij-féle gondolatot, mely szerint a tigris nem veszi észre a gépet. A posztmodern helyzet definíciójához szükségszerű figyelembe vennünk a dzsungel ökonómiáját. (A fantasztikus sebességeknél maradván, a iparosodás előtti világ földművelő gazdaságaiban radikálisan változik a perspektíva – amint megjelennek a hordozható sztereómagnók, azonmód az áruvá vált információ megannyi szilánkokra tört totemeként, megjelennek az antennák is.) De amíg a történelem rövidzárlatos áramköreiben az akarat drótjai a monopolkapitalizmus „elektrotestéhez” voltak kötve, addig az átlagos emberi fajta testről való tudatának mai síkját a párizsi metró egyik legújabb hirdetőtáblája szemlélteti. A táblán egy gorilla látható, kezében sportfelszerelések, (teniszütő, futócipő, boxkesztyű stb.), alatta pedig a Samaritaine nagyáruház üzenete: „*Vous avez un corps. Essayezle*”.

Meglehetősen földhözragadt formája ez a „testünk számunkra létező természetére” való emlékeztetésnek. Egészen mást jelent, mint amit Sartre azalatt értett, hogy „a test örökösen az”, amit meghaladnak. Gondoljunk bár úgy a testre, mint a számunkra legvalósabb dologra, amely minden igazságot közvetlenné tesz, mégis Sartre szerint csak a túlhaladottságban válik a test a saját „rögzült mozdulatlanságának” érzékelhető vonatkoztatási szintjévé vagy referenciális közponjává. Mindez annyit tesz, hogy „mivel túl van haladva”, a test a múlttal egyenlő.<sup>11</sup> Úgy tűnik, hogy a metró peronján szétterülő, elbambult, kába és helyrehozhatatlanul szűkölködő testeket látván, amelyek több múltat

**Ő** Mama. (A FEKETE ANYA feláll. Belelép BOLEYN ANNA kosztümébe.) Mama. (Nézi, ahogy átalakul BOLEYN ANNA-vá. Ők is figyelnek.)

**FFA** Mit keresel a metróban, ha te vagy az őse?

(ANNA kört tesz a színpadon, és visszatér oda, ahonnan indult.)

**Ő** Clara Passmore vagyok. Nem vagyok Neki az őse. Utazom, férfiakra vadászok, hogy egy harlemi hotel-szobába vigyem őket, szeressem őket, beöltöztessem őket olyanra, mint apám volt, és könyörögjek, hogy tegyenek magukévá.

**ŐK** Hogy tegyenek magukévá?

**Ő** Igen, hogy tegyenek magukévá, engem, Clara Passmore-t

**ŐK** Hogy tegyenek magukévá. Fattyú?

**Ő** Van ott egy ágy.

(A FEHÉR MADÁR úgy nevet, mint az anya.)

**VILMOS** És csinálják?

**Ő** Nem, Vilmos.

**VILMOS** Nem?

**Ő** Valami történik.

**VILMOS** Történik?

**CHAUCE** Történik?

**Ő** Valami furcsa mindig közbejön, Chaucer.

**CHAUCE** Hol?

**Ő** A hotelszobában. Így töltöttem a nyaramat New Yorkban, éjjelente lejövök a metróba, férfiakat keresek. Így telt a nyaram. Bárcsak magukévá tennének! De valami furcsa közbejön.

**ANNA** Tegyenek magukévá, Mária? Miért, Mária? (ANNA ekkor odaér a kapuhoz.)

(A FEKETE ANYA kilép a kosztümből, átmegy az ágyhoz. Ő beszél hozzá, mintha Anne még mindig ott lenne.)

**Ő** Anna, segítened kell nekem. Ők, a Fekete Anyám és az Istenverte Apám és a Tiszteletes meg a felesége, ők és a tanárok az iskolában ahol tanítok, és Johnson professzor, az igazgató, aki eljegyzett, mind azt modnják "London, ki az ördög hallott már ilyet, hogy valaki Londonba menjen?". Persze nem kéne elmennem. Azt mondták, elment az eszem, túl sokat olvasok, beletemetkezem a könyvekbe. Azt mondták, maradjak és tanítsam a nyári iskolában a gyerekeket Oglethorpe-ből. De elmentem. Az úton végig a Piccadilly Circus-tól a fekete taxiban a kezem olyan hideg volt, mint még soha. Akkor történt. Alighogy kiszálltam a taxiból, éppen csak végigmentem egy szürke sétányon, át egy sötét kapun egy kertbe ahol fekete hollók voltak a fűvön, amikor összeroppantam. Teljesen kiborultam és elkezdtem sírni, ó, a Tower, a telek a Királynő Házában; ott, mindenki szeme láttára. Én voltam ott az egyetlen néger. Jött az őr és bámult rám, a hollók elrepültek aztán végül egy fekete kalapos férfi segített kimenni a kapun keresztül az utcára. Soha nem megyek vissza, Anna. Anna, soha nem megyek vissza. Nem megyek.

(A METRÓ MEGÁLL. A KAPUK KINYÍLNAK.)

**ŐK** Tartsd zár mögött, őr.

rejtejenek magukban, mint amennyire egyáltalán emlékezni érdemes, a halál utáni élet valaha komoly kérdésként kezelt és ájtatosan várt beteljesülése, ma még csak megalázó ábránd formájában sem létezik. (Mintha „a testről, erről a számunkra legvalóságosabbnak tűnő dologról” még csak azt sem mondhatnánk el, amit Barthes a „természetes” test eredéspontjaként szolgáló mítoszról, a számunkra való természet reflexszerű mítoszáról megfigyelt, vagyis, hogy „kétségkívül a legfantomszerűbb”.<sup>12</sup>) Bár mindez a „groteszk realizmus” abjektált testére emlékeztet bennünket, amely minden nyílását kitérítve mutatja meg lényegét a külvilágnak, szemei folynak, köldöke egy lyuk, mellei, nemi szervei leplezetlenül kiterítve, mégsem a Bahtyin által ünnepezt, „saját határait csak a kopulációban, a terhességben, gyerekszülésben, a haláltusában, az evésben, az ivásban és a székletürítésben meghaladó emberiség ősteste” ez.

Inkább az alvilágról van itt szó, amelyben az evés, az ivás, a székletürítés és a küszöbön álló haláltusa emlékeztet bennünket arra, hogy a görög „szóma” tőből származó szomatikus szavunk eredetileg holttestet jelölt. Bár testnek fordították, valójában azt jelöli, ami a testből megmarad miután az életerő és az életfunkciók elhagyják, és csak egy tehetetlen alak(zat), hulladék vagy legjobb esetben egy kifakult mítosz kétséges képzeletében egy képmás marad.<sup>13</sup> Talán valaha a dítürambus panaszai vagy a tragikus ábrázolás azon paradoxonja, amelyben a szenvedéseken átment rituális szereplő láthatatlanságába tűnt, megváltást hozott. Ma azonban csak a *szenny* létezik, amely többé-kevésbé ragaszkodik a jelenlétéhez *mint olyanhoz*, látható, hullaszerű, burjánzó és eltüntethetetlen szenny. „MEGLELI HÚS A HÚSÁT a körbenálló nyomorult alakok között”, mondja az a szereplő, aki Hamlet „volt” a történelem romjai és blablája közepedte Heiner Müller *A Hamletgépének* „családi albumában”.<sup>14</sup> „...Lefeküdtem a földre és hallgattam, hogy forog a világ az oszlás egyenletes lépteivel”. Julia Kristeva abjekcióról szóló írásával együtt tekinthetünk e darabra úgy, mint a „smink és álarc nélküli igazi színház”-ra, amelyben a testvadászatok, a szenny, a holttestek, „a mocskok, a szar” *megmutatják* azt, amit „örökösen félrelökünk, azért, hogy éljünk”.<sup>15</sup>

Ugyanezt mutatta meg Brecht a *Baal* végén azzal, ami a darab jóformán feltartóztatathatlan nihilizmusa ellen tett enyhítő *gestusnak*, illetve ideológiai lépésnek tűnik. „A krisztusát. Még egy hulla” – mondja az egyik favágó, amint letörli a köpetet a haldokló Baal homlokáról, ki polimorffá fúvódott testének saját émelyítő perverziója következtében inkább hulladékra, mintsem képmásra hasonlít.<sup>16</sup> Lehet, hogy „van valami e sápadt tuskóban, amitől az ember magára gondol” – és ezáltal az A-effektusra is hajlamossá válik –, de a favágók nem sokat gondolkodnak, leköpi és félrerúgják Baalt, mivel már úgyis meghalt, őket pedig várja a munka az erdőben (65). A városi táj szélcsendes zugaiban, abban, ahogyan kikerüljük a körülöttünk halmozódó testeket, lehet, hogy a brechti jelenet egy másik gondolatára való be nem vallott reagálás rejlik. „Ne aggódj: a világ tovább gurul” (64). Ilyen roppant méretű abjekció határán gyakran jobbnak tűnik egyáltalán nem gondolkozni. A paródia (a látvány társadalmának privilegizált műfaja) ment meg bennünket a paranoiától, miközben megpróbáljuk elfelejteni, vagy megpróbálunk túllépni ezen vagy azon az önmagát „élve, attól a határtól” megkülönböztető testen (Kristeva, Powers 3).

Végére is a földalattit szokás dzsungelként is emlegetni. A gorilla példájában azonban, aki mellesleg felléphetne a *Saturday Night Live*-ban – e faj eredete csupán egy a posztmodern pastiche elemei közül – a test nem mint múlt- vagy jövőbeli test vetődik fel, hanem a legalapvetőbb szinten, saját élvezeteinek áruvá vált közvetlenségében. Ahogy egy reklámszakember mondta a box világáról, ahol az áru legvadabb diszciplínáján keresztül a test *tényleg* meg van haladva: „A bajnokokat nem a szankcionáló testületek csinálják, hanem a közönség” – az a meghatározott vásárlóerővel rendelkező aggregátum, amelynek élvezeteit a látomásgyártó gép képzetrepertoárján keresztül, többek között az HBO kábeltelevízió boxmérkőzésein állítják elő.

## A HOLTTESTEK SZÁMA

Léteznek olyan idők, amelyekben a gép, ez a gyakorlatilag természeti tény – falánkabb, mint a tigris – maga válik látvánnyá, olyan képet pusztító képpé, mint a szent háború emberhullámaiban eltékozolt testek. A vietnámi háború hívta fel fokozottan figyelmünket arra, hogy a kép nagymértékű pusztulásnak aránya a holttestek számához képest, zavaros. Megtanultuk a látványt olyannak elképzelni,



mint ami érzéketlenné teszi az érzékelést és dematerializálja a valóst, de amennyiben a megcsonkított test, ujj, kéz, fej, úgy érződik át a média tájképén, hogy az több, mint látomás – vagyis nem egyenlő egyszerű szimulációval –, akkor az a történelem hisztérikus felfogását tartalmazhatja életben. Ezt példázza a *Hamletgép* kannibalisztikus szövege: „Valahol testeket törnek szét, hogy a szaromban lakhassak. Valahol testeket nyitnak meg, hogy egyedül lehessenek a véremmel. Gondolataim sebek az agyamban (34).

Egyetlen vad pillanat idejére a szöveg – amely mögött hullák halmozódnak fel és amelyben a történelem romjai és blablája a rothadás bűzét eregetik – a forradalom ideológiái és a kommunista világ szentjei, Marx, Lenin és Mao ellen irányítja az évszázad dühét. A színdarab 1977-ben íródott. Tizenkét év kellett ahhoz, hogy a kelet-európai blokk egészében eljöjjön a marxizmus-leninizmus hol békés, hol pedig bosszúszomjas megtagadása, a szabadpiacok felé fordulás Lengyelországban, a berlini fal áruba bocsátása, a kommunista pártok felszámolása és végül Mihail Gorbacsovnak a peresztrojka térhódítása közepette tett arra irányuló erőfeszítései, hogy megmentse a marxizmust az elmélettel szemben (hasonlóan azokhoz az amerikai tudósokhoz, akik nemrégiben felfedezték a történelmet). Bármilyen is legyen azonban ezen események hatása Müllerre, a *Hamletgép* önostorozó vadsága arra enged következtetni, hogy a sebek alig ha gyógyulnak be a történelem vérfürdőjében és imbecilis képeiben, miközben a forradalom színtere a világ törzsi, etnikailag megosztott, iparosodás előtti részeire, valamint más kategóriákra, például a faj és a nem kategóriáira helyeződik át. E vérfürdő, hasonlóan Jarry agyirtó gépéhez, kiköveteli a testek ráeső részét. Másik például vegyük az előadásművészetnek azt a televízió által közvetített megdöbbenő darabját, amelyben Drakula Erdélyének őrző tömege – miután Ceaucescu kivégzésével Románia látszólag felszabadult – a testek után kutató szétszéledt tömegből egy ember furkósbottal egy utolsó laza csapást mért, majd egy virágcsokrot hajított egy panaszosan felemelkedő, majd holttestként elcsendesedő alakra.

A *Hamletgép*ben három meztelen nő jelenik meg a színpadon, amikor a szerző fényképének széttéppése után a tévéképernyők elsötétülnek, és a szocializmus patriarchális hőseinek mellszobrait baltával kettéhasítják. Ez visszakanyarít bennünket ahhoz a sodródó ábrándhoz,

(FÉNY árad be a kapukon, mintha kinyílnának. Ő koronát készít papírból, és a NÉGER FÉRFI fejére teszi.)

Ő Isten, látod? Látod? Nyitják a cellaajtót, hogy elengedjenek.

NÉGER FÉRFI Látod, Mária?

Ő Nyitják a cellaajtót, hogy lemehessek a Szent Pál Kápolnába, ahova annyira vágyom. Látod?

NÉGER FÉRFI Szeretet? Szeretet, Mária?

Ő Szeretet?

NÉGER FÉRFI Szeretet a Szent Pál Kápolnában?

(Megpróbálja megragadni.)

Ő Nem, nem, a szeretet, ami közted és köztem létezik. Látod?

NÉGER FÉRFI Szeretet, Mária? (Megragadja a kezét, és a másik kezével megpróbálja levetkőztetni.)

Ő Szeretet, Isten.

NÉGER FÉRFI Szeretet, Mária?

Ő Szeretet, Isten.

ŐK (Együtt.) Fattyú, nem vagy Neki az őse, nem vagy Isten őse. (Kuvik-szerű SIKÍTÁS hallatszik, amint ŐK behozzák a HALOTT APÁT, és az Ő lábánál hagyják.)

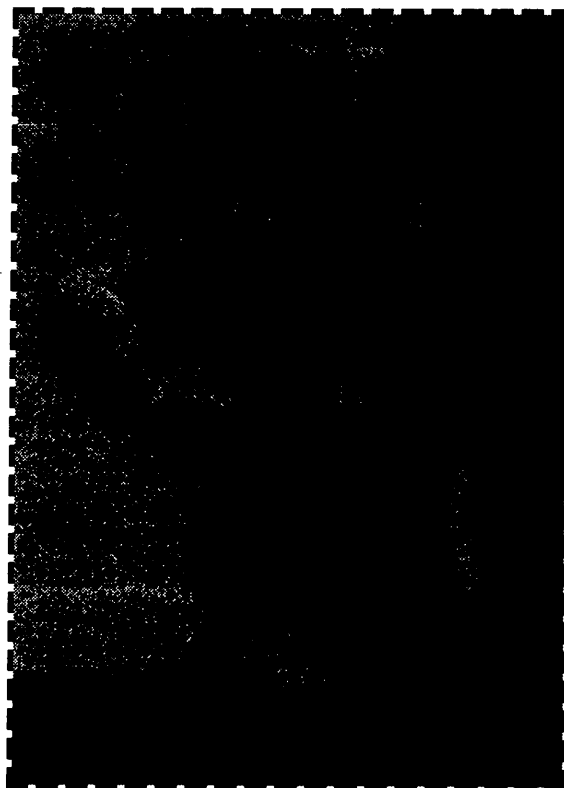
NÉGER FÉRFI Szeretet, Mária?

Ő Szeretet, Isten. Igen.

FFA (Hívogatva.) Clara. Clara. (A TISZTELETES figyel.)

ŐK Nyissátok ki a kapukat. Hadd menjen, hadd menjen, örök. Nyissátok ki a cellaajtót. (Kimennek, a kapukat nyitvahagyják.)

(A NÉGER FÉRFI nem ereszti ŐT, aki Clara Passmore, aki a Fattyú, aki a Szűz Mária, aki a Bagoly.)



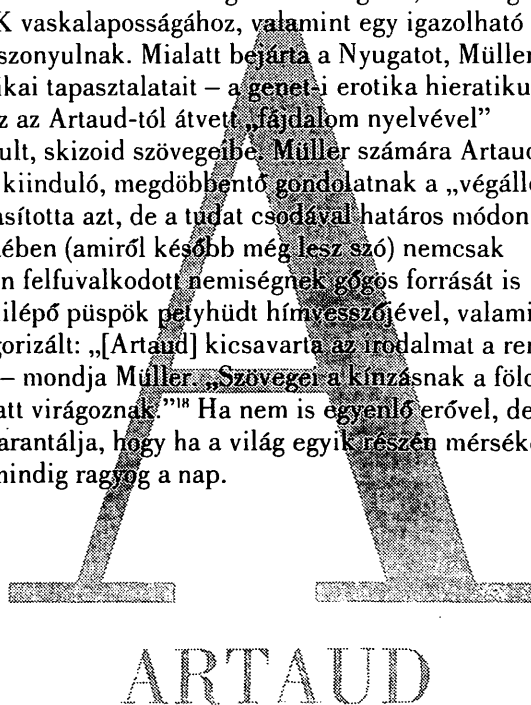
amely támadva a fallogocentrizmust, szétrombolná annak reprodukáló szerkezetét, és véget vetne a történelemnek. „Levágta a kakasokat. A reggel nem játszódik le többet” – mondja az a szereplő, aki Hamlet volt (de aki mintha még jelen időben sem lenne cselekvőképes) mintegy a fallikus végét bejelentve, akkor, amikor még állt a fal (30). „Nő akarok lenni” – mondja, de az abjekció szükségszerűsége azt diktálja, hogy Ophélia ruháit öltse magára, mialatt Ophélia kurvának sminkeli ki magát (30). A *Hamletgép* úgy ér véget, hogy Ophélia Elektraként megszólaló, megkötözött alakját látjuk, amint az összes nő számára lök ki magából minden magot, amit befogadott. Beszéde a terrorizmus és a feminizmus perverz vegyülete, utal Ulrike Meinhofra, utolsó sora pedig Squeaky Fromme-ot idézi (azt a Manson-követőt, aki megkísérelte meggyilkolni Gerald Fordot): „Ha Elektra henteskéssel megy át szobáitokon, akkor ismeritek meg az igazságot (35). Kétségtelen, hogy Müller még ekkor sem ismerte meg.

Néhány év múlva kiadta a *Feladat*ot, amelyben a Szabadság „egy vérszomjas vulvájú kígyó”. A darab nem szül semmiféle igazságot, csak még több vérszomjat. Egy olyan szereplővel indít, aki el különül a forradalomtól és elzárkózik a hatalomvágytól. A mézszárlásokról a következőket mondja: „Láttam eleget. Ismerem az emberi test anatómiáját, mint a tenyeremet” (86). Miféle megbocsátás lehetséges az ilyen tudás után? Müller drámájának vérfoltos mimikriájában Eliot kérdése lebeg a történelem züllöttségéről, miközben a teátrilitás valóságos orgiájában fejek hullanak le, testek belezöndnek ki, és a hóhér az igazság nevében tépi le az álom gézkötéseit – mintha a képzetes még több mézszárlára szomjazna.

Emlékezzünk csak arra, hogy az anatómia kínálta fel azon bevágások és szétszabdalások modelljét, amelyek (mint az *Andalúziai kutya* kettémetszett szemgolyója) kirobbantották a posztmodern jelenséget – azt a hasadást, szakadást, vágást, amely azóta a rendszer szervezőelvévé (a játék radikális elgondolásában megkettőződő megoszlassá) vált a posztmodern transzgresszív stratégiáiban. Az anatómiai elem annyiban van jelen az elidegenedés technikájában, amennyiben széttépi és térbe teríti ki az organizmust, miközben a látszatot szétrombolja azáltal, hogy szétszórja a belsőt és szükségszerűen bemutatja funkcionáló részeit. „Nem kellett volna törnie magát” – mondja Shlink, Brecht *A városok sűrűjében* című darabjában, mielőtt még ez a technika egy másik elidegenedés reménytelen talaján racionalizálódott volna. „Látja, a testem szinte érzéketlen, sőt, ezzel sújtott a bőröm is. Az emberi bőr természetes állapotában túl vékony erre a világra, ezért gondoskodik róla az ember, hogy vastagabb legyen. A módszer megtámadhatatlan volna, ha a sarjadzást meg lehetne állítani.”<sup>17</sup> Brecht biztosan tudott a mézszárlásokról, mert azok technikája átszivárgott az általa alkalmazott megszenstelenítés politikájába. A darab végén késes emberek jönnek Shlinkért, kinek bőre nem lett elég vastag ahhoz, hogy megvédje.

Bármennyi is a holttestek száma a Müllert Brechtől elválasztó ideológiai távolságban, abban generációs különbség választja el őket, ahogyan az NDK vaskalaposságához, valamint egy igazolható színház megvalósítható közönségének kilátásaihoz viszonyulnak. Mialatt bejárta a Nyugatot, Müller magába szívta egy generáció drámai és előadástechnikai tapasztalatait – a genet-i erotika hieratikus testjeitől kezdve a *body-art* szétmálló testeig. Mindez az Artaud-tól átvett „fájdalom nyelvével” együtt beleette magát Müller nyüzött, gennyes, eltorzult, skizoid szövegeibe. Müller számára Artaud szövegeinek önostorzó teste annak az Isten halálából kiinduló, megdőbbentő gondolatnak a „végállomása”, amely villámként csapott a tudatba és kettéhasította azt, de a tudat csodával határos módon mindezt túlélte. A szervek nélküli test eszelős képzetében (amiről később még lesz szó) nemcsak hogy az anatómián lépett túl, de annak a nevetségesen felfuvalkodott nemiségnek gőgös forrását is felszámolta, amelyet Genet később a koturnuszából kilépő püspök petyhüdt hímvesszőjével, valamint a rendőrfőnök nagyszabású fallikus ábrándjával allegorizált: „[Artaud] kicsavarta az irodalmat a rendőrség, a színházat pedig az orvostudomány kezéből” – mondja Müller. „Szövegei a kínzásnak a föld minden kontinensén egyenlő erővel ragyogó napja alatt virágoznak.”<sup>18</sup> Ha nem is egyenlő erővel, de olyan eltolásos rendszerben ragyog ez a nap, amely garantálja, hogy ha a világ egyik részén mérséklődik a kínzás gyakorlata, azért a másik részén még mindig ragyog a nap.

(...)



## AZ ABJEKCIÓ URALMA

A barokk, amelyet a katasztrófális erőszak, a világot elpusztító hályog érzete kísért, csak egy kényszerhelyzetben levő, veszélyeztetett test elméletével rendelkezik. Benjamin megjegyzi, hogy „a barokk nem ismer eszkatológiát”.<sup>19</sup> A felmagasztalás impulzusa, hasonlóan a halál hatójához a *Képernyőkben*, gúny tárgyává válik. Vagy, áthaladva az abjekció különböző formáin, obszcenitássá. Ugyanez a helyzet a hiány Genet-féle passiójátékában, ahol a másvilág a világ rothadásától és mocskától bűzlik, és amely hősenek aljasságát balzsamozza be. A darab trágár víziója, amelyben a katonák kórusban fingenak a halott főhadnagy teste felett, legfőképpen Leila hontalan alakjára összpontosít. Leiláról, aki egy sajátos művészetet teremt a hulladékból, ezt mondja az Anya: „A lyukak érdeklik. Minél több van annál boldogabb” (69). Leila leírhatatlanul ronda, egyik szeme hiányzik, ötvaros teste állandóan viszket és gyakorlatilag szart eszik, mégis egy tökéletesen nyugodt pillanathoz, a forradalom „szar-” és „trágyaözönében” ezt mondja: „Menj innen bűz! Ki mondta neked, hogy mellettem legyél?” De később, józanul átgondolva a dolgot, minden elbizakodottság nélkül úgy szólítja meg a bűzt, mintha a halál megalázott figurája volna, illetve a test viszáidezett méltóságával, mintha egy valaha felmagasztalt, magából száműzött idegen lenne: „Na jó. Üljön csak le ide uralkodó, ha úgy tesszik és ne mozduljon” (156). Ha az abjekciót megillető tiszteleten túl fel is lelhető ebben a kijelentésben valamiféle naturalista gesztus maradványa vagy annak elferdített változata, akkor az majdnem parodisztikus. Benjamin (Wilhelm Hausensteint idéző) szavaival, amelyeket a uralkodás és az eszkatológia problémáit vizsgáló szövegrészben fejt ki, „ugyanezen eszme egy variációját érinti az a felismerés, mely szerint a barokk ‘a legkisebb távolságok művészete.... A naturalista eszközök minden esetben a távolság csökkentésére szolgálnak’”, mintha az itt és most valamiféle elkerülhetetlen intimitása – és mi lehet közelebb és valóságosabb, mint maga a mocskosság? – egyre biztosabban megtérne a formai magasztosságba és metafizikus előűvaraiba” (*Origin* 66).

Ez az a hely, ahol Artaud fellelhető. Az összes modern drámaíró közül egyedül Genet agyában született meg annak a színháznak a képzete, amely a pusztulás érzetének

(A TISZTELETES FELESÉGE tovább építi a Főoltárt bagolytolakból, imádkozik, épít, imádkozik, megáll, kinyújtja kezét Ő, aki felé, gyertyákat rak fel, bagolytollakat rak fel, nevet, még több gyertyát rak fel a Főoltárra.)

**TISZTELETES FELESÉGE** (Hivogatva.) Bagoly, gyere ülj mellém. (A TISZTELETES FELESÉGE nem néz ŐRA, aki, hanem inkább lázasan felfelé bámul, arcán a biblikus képek átszellemültségével. A Főoltáron ülve egyik kezét a vállán tartja, mintha egy istenség ujjait húzta volna magához. Hirtelen benyúl a ruhája alá, és egy henteskést húz elő.) Clara. (Felfelé bámul, kezében a kés.)

Ö Tessék, Tiszteletes Felesége, aki odajött hozzám a menyegzőmön és azt mondta, sír a menyasszonyok haláláért. Tessék?

**TISZTELETES FELESÉGE** Megmondtam a Tiszteletesnek, ha még egyszer megpróbál hozzám közelíteni... (megforgatja a henteskést.) Nem tudja, hogy én Mária vagyok, Krisztus menyasszonya? Mit képzelt? Azt hiszi, olyan vagyok, mint a te fekete anyád, aki a város legnagyobb kurvája volt? Tudnia kell, hogy Mária vagyok. Csak Mária menne hozzá Passmore Tiszteleteshez a Szent Hegyen lévő templomból. (A késre mered, és megforgatja. Ő, aki elindul a NÉGER FÉRFLVAL. A TISZTELETES FELESÉGE ránéjtja.) Örökbe fogadtunk, kivettünk a fattyúságból, Bagoly.

(Ő és a NÉGER FÉRFI kimennek. A KAPUK BECSUKÓDNAK. A METRÓ ELINDUL. A TISZTELETES FELESÉGE a színpad közepére vonszolja az ágyat. A színpad mélyében belép Ő a NÉGER FÉRFLVAL.)

Ö Itthon, Istenem, itthon vagyunk. Tudtad, Isten, hogy mi Angliából jöttünk? A Brontëk hazája is az. A teleket itt töltöttük a Towerban. A Királynő Házában laktunk. Nyaranta Stratfordban voltunk. Olyan csodás volt. Isten, emlékszel, milyen csodás volt?

(FÉNYEK VILLOGNAK. A szín az óramutató irányában egy és egynegyed fordulatot tesz. A MADÁR csapkod a szárnyával. A FÉNY ráirányul.)

**MADÁR** Ha te vagy a Szűz, mit keresel ezzel a néger férflal egy harlemi hotelszobában? Mária?

Ö A nevem Clara Passmore.

**MADÁR** Mária. (A FEHÉR MADÁR úgy nevet, mint az ANYA. A TISZTELETES FELESÉGE meggyújtja a gyertyákat.)

**NÉGER FÉRFI** (Odamegy őhozzá.) Mi az?

Ö Szólíts Mária, Isten.

**NÉGER FÉRFI** Mária?

Ö Isten, emlékszel, milyen csodás volt?

**TISZTELETES FELESÉGE** (Még több gyertyát gyújt meg, és közelebb jön a henteskessel, hivogatva.) Clara. (A MADÁR vadul szálldos, a TISZTELETES a székben ül és a fehér, szétesett Bibliát olvassa.)

**NÉGER FÉRFI** Mi az? Mi van? Mi a baj? (Megpróbálja levetkőztetni Őt. A ruha alatt a teste fekete. Letépi magáról a koronát, amit Ő rárakott. Ő vadul próbál elmenekülni előle.) Mi az? (A FEHÉR MADÁR feléjük száll, majd a zöld szoba körül kering.) Beteg vagy?

Ö (Mosolyog.) Nem, Isten. (Transzban van.) Nem, nem vagyok beteg. Csak a szeretetről álmodok. Van egy álmom. Nyisd ki a cellajtót és engedj le a Szent Pál

ideografikus ragyogása, az emberi fertőzés és annak lehetetlen bűze, mocska, romlott hite, egyszóval az egész nyugati kultúra bűze közepette, legmélyrehatóbban közelíti meg az Artaud-féle kegyetlenség színházának korlátlan abjekcióját. Ez a fajta színház, csak szeplőtelen fogantatással jöhet létre, amit a *Páholly* (1) püspöke, mintha Artaud-t idézné, „a lehető legrigorózusabb értelem”-nek nevez. Genet perverziói nem mentesek a test iránti áhitattól, Artaud számára viszont, ha lehetséges lenne, a hús metafizikája létezne testfunkciók nélkül – a teljesen materializálódott értelem tiszta teste, amely, mint a „Lót lányai” című festmény felmagasztosult eszméi, mentesek a kiválasztódott gondolat bűzétől. Artaud szerint a tiszta test nem szárik, mert ami szárik, az „az agyak enyve”, a doxának az a „feloldhatatlan ragacsossága”, amely Roland Barthes szerint „egyfajta tudattalan; röviden az ideológia lényege”.<sup>20</sup>

Annak ellenére, hogy az ürülék az eredendő elkülönülés visszataszító jele, magában az elkülönülésben jelenlevő mocskok, a borzasztó igazság, az, hogy nincs lét test és annak megvetendő szervei nélkül. Félelmetesen jelenik meg mindez a tragédiában, ahol Hektor ajándékkardja és a déli nap kétszeresen is átdöfik Ajax beleit, e visszatérő skizoid kötést, amely lehet a magától értetődő ősi igazság, de Artaud-t mindig is a testi megpróbáltatások heves kételye kísértette, amely – az esszenciális színház magjának nyomaival, az olyan testek színterével együtt, amelyek csupán testek – „a velő *finomságát*”, magának a skizofréniának gondolati hirtelenségét teszi példaszerűen elérhetővé számunkra. Artaud-t csak annyiban nyűgözte le a rítus, amennyiben annak erotikus funkciója nem szorult háttérbe. A testet a delirium állapotában akarta látni, a rezonáló hús áradatában, olyan testként, amely nem reprezentál, hanem (saját) reprezentációjának hiányában van jelen. Az alkímikus színház dematerializálná a testet és annak részeit azért, hogy a jövő fehéren izzó határain semmi sem emlékeztessen a fétisre, így koncepciójában még meg is haladja azt, amit Artaud látott a Bali-szigeti színházban. Mindenképpen helytelenítette volna a rituális fortélyokat, Yeats színházának szemérmes levágott fejait, az esztétizált erőszakot, vagy a Craig-féle szimbolista visszatérést az *Übermarionette*hez. Még Artaud írásai is saját megtépzott alakját érezzük, amely visszakényszerít bennünket a testhez, miközben megnyúzza izmait, korbácsolja belsősegeit. Artaud nem hajlandó elfogadni, hogy ez a test az  $\sigma$  teste, amely eltűnt valahol a nyílás sötét nyílásában.

Lehetséges, hogy mindez paranoiás, mégis egészen elképesztő hatást gyakorolt az újabb keletű gondolkodás radikalizált szexualitásfelfogására, amelynek része a Derrida, Kristeva és az *Anti-Ödipusz* révén Deleuze és Guattari feminizmusa. A skizoanalízis és a fantomfizika tagolatlan testét vette (legmegvalósíthatatlanabb) modelljéül a posztmodern színjátszás, amelyben nincs száj, nincs nyelv, nincs fog, nincs gége, nincs haj, nincs végbél, csak perverz epidermikus játék folyik, amelyben a testnek nincs szüksége szervekre, illetve a nőiség metonimikus autonómiájában a hüvely ajkai beszélnék, és megleti a húsát. Mindez Beckett *Not I*-ának Szájára emlékeztet, annak erotikus blablájára. Létezik Beckett-nél az alakzatok torz pregnanciájában, a szóképek szakadatlanágában egy jellegzetes aszepszis, valamint a test megalázó tehetetlenségében, a születés kudarcának abszurd módon rendellenes működésében egy sajátos undor: „a legközelebbi WC...kezd kizúdítni magadból”, logomániába forduló kiválasztás, „az agy...őrülten pislákolva kialszik”.<sup>21</sup> Még székrekedés állapotában is folyamatban van valami, Clovnál például az a fajta agyláz, amelyet csak a görcsös test kényszeres nevetése enyhít, a megfékezhetetlen nevetés vagy, ahogy Clov mondja, a *risus purus*, a szájtátás sugallata, maga a nevetés. És amikor elhal a harsogás és a moraj, marad a mérsékelt nosztalgia, amely a csend ideolektusából, orrból, bömbölve, reflexszerű tátongás és grimasz közepette, mindent, mindent újrakezd, könnyörögve a szájnak, hogy álljon meg.

Beckett drámájában egy jó adag mértéktelen szado-mazochizmus jelenik meg, amely aránytalanul nagyobb jelentőséggel bír a tolvaj megváltásánál (de nem *mindegyik* evangéliumban, hívja fel Didi hermeneutikailag a figyelmünket). *Penzumról* van szó, egy olyan véget nem érő (nyelvi) mondat formájában, amelyben a test egészen a kutacsig visszamenőleg be van recézve. Artaud-nál az agy minden lehetséges, pestis által szabadjára engedett és a testben lokalizálódott perverzióját az a nem enyhülő, marcangoló puritanizmus kíséri, amely az önkínzó fájdalom kimeríthetetlen forrása. Ha a hús metafizikájában mint a tudattalan *mise-en-scène*-jében vannak is fenntartásai a nyelv gyanús erőivel szemben, az azért van, mert minden a *tiltástól* függ. A paranoia nem más, mint jövőbelátás. Artaud egy olyan formázható nyelvet ígér, amely egyben test is. Olyan testet, amely egyben színház is, de a kegyetlenség színháza, hasonlatosan Kafka óriási, labirintusszerű pszichoerotikus odújához, amely

egyaránt védekezési mechanizmus és vágygép. Beckett *Endgame*-jének díszlete is efféle odúra emlékeztet – cerebrális és kegyetlen (szürke szoba, szürkeállomány). A paranoiától való félelem egész kényszeres geometriáját az *érintés félelme* hatja át, amely a leküzdhetetlen távolság ősi, pontos mértéke. Canetti azt mondja a *Tömeg és hatalomban*, hogy az érintéstől való félelemben a közönség pszichés bázisa is megmértetik, mintha létezne még egy tiltás, amely a látványt favorizálva távol tart bennünket a testtől.

## A JÁTÉK ÉTOSZA: A SZÉTDARABOLT TÖRTÉNET

Az *Endgame* annyira kötődik a testhez, hogy alig tud mozdulni. Beckett „legcsimpaszkodóbb” darabjának nevezte. Míg a *Godot-ra várva* széteső, rögtönzött elemei a darab elégikus bohóckodásán keresztül egy játék-étosz strukturális paradigmáját vázolják fel, addig az *Endgame*-ben jól érzékelhetően a *jouissance* egy másik aspektusa jelenik meg, az a felismerés, hogy a játék halálos. Ezen felismerés mindig úgy dörzsölődik bele a testbe, hogy a képszerűség már eleve bele van ékelődve, mint például Hamn „vakságának” emlékkép-lerakódásai vagy Clov „mérges tekintete”. Clov úgy néz, mintha ő lenne az a szent ágostoni leírásban szereplő csecsemő, amelyre Lacan a szkopikus ösztöntörekvés magyarázatában hivatkozott. Beszélhetünk metsző tekintetről, de Beckett, Ágostonhoz hasonlóan, úgy gondolja, hogy nincs olyan tekintet, amely nem lenne metsző, még az a tekintet sem, amelyik szeret és közben szereti magát, mert szeret, de minden pillanatban fájdalmasan ezen tűnődik: „Vagyok-e én annyi, mint...látszik?” Úgy tűnik, hogy ugyanez a gyanúba keverő fény problémája Beckett *Play* című darabjában. Ebben a darabban a temetési urnákban fekvő fejek „csupán egy szemből állnak”, és úgy mondják el a történetet, hogy „egészen ott vannak, önmaguk teljességében, és belebámulnak az ember arcába” (157).

Ami az ember arcába bámul, az nem más, mint a metsző szükségszerűség, az a tény, hogy a test eleve arra rendeltetett, hogy a tudás színtere legyen, a tragikus *sparagmosztól*, egészen az erőszak (vagy áthágás) helyességét a dolgok heurisztikus rendjében igazoló bonctani metszésig. Amennyiben a test a tudás testé, úgy alá

Kápolnába. *(A kék krepp kendő félig van rajta. Megmutatja a NÉGER FÉRFI-nak a jegyzetfüzeteit, melyekből kihull egy csomó papír. Örült zavarodottsággal megpróbálja összeszedni őket. Közben megkerüli az ágyat. A férfi követi.)* Kérelmek, Isten, kérelmek, levelek az apámhoz. Ebből írom meg a diplomamunkámat. Az év minden napján írok apámnak.

Isten, én, aki a Fattyú vagyok, aki a Szűz Mária, aki a Bagoly, ma reggel idejöttem az apámmal. Angliát jöttünk megnézni, az őseink földjét, az apám és én, aki a Fattyú vagyok, aki a Szűz Mária, aki a Bagoly. Nagyszerű reggel volt. Sötétben keltünk, taxival mentünk a Hyde Park felé a Marble Arch-on át a Buckingham Palotáig. A Lyons-ban ittunk reggeli teát, aztán kijöttünk a Towerhoz.

És elkezdtem sírni és egy fekete kalapos férfi segített kimenni a kapun az utcára. Én voltam ott az egyetlen néger.

Elvitték és nem engedik, hogy lássam. Ők, a Fekete Anyám és az Istenverte Apám bezártak a fügefába és elvitték a hulláját és a fehér haja lelógott.

Most ők, a Fekete Anyám és az Istenverte Apám, akik azt színlelik, hogy ők Chaucer, Shakespeare meg Eliot és az én összes drága angolom, most idejönnek a cellámba és engem bámulnak és én látom, hogy utálnak és én utálok őket.

A zöld fűvön vonszolják a testét, a fehér haja lelóg. Leveszik a cipőjét, és a teste merev. Be kell jutnom a kápolnába, hogy lássam. Muszáj. Ő a vér szerinti apám. Isten, engedj be a temetésére. *(A férfi a színpad közepére rántja. Ő térdel.)* Istent szólítom és a Bagoly válaszol. *(Halkabban.)* A tornyomat, a Towert kerülgeti és szolítgat, a tollai nekicsapódnak a cella falának, a fügefa a kertben a tollaitól tarka, jön, csupa toll, nagy üreges szemekkel és sárga a bőre, sárgák a szemei, a röpködő fattyú. A tornyomból kiáltozom és az egyetlen válasz a Bagoly, Isten. *(Szünet. Áll.)* Én csak a mi országunk után vágyakozom, Isten.

*(A FEHÉR MADÁR visszaszáll a kalitkába, a TISZTELETES mosolyogva olvas, a HALOTT APA a cella padlóján fekszik. Az ANYA, aki most részben a fekete anya és részben a TISZTELETES FELESÉGE, fehér ruhában, borzas göndör hajjal, félig tollakkal borítva közelebb jön Clarához.)*

**ANYA** Bagoly a fügefán, bagoly a ház alatt, bagoly az árnyékszéken. *(Vidáman szólítgatja őt, aki, mint ahogy egy gyereket hívogat az ember, és megcsókolja.)* Van kiút a bagolyságból. *(Megint megcsókolja.)* Clara, aki a Fattyú, aki a Szűz, aki a Bagoly.

**Ő** *(Odamegy az ANYÁhoz.)* Fekete Anyám, aki főzött valakire, aki a Tiszteletes Felesége. Hol van Boleyn Anna?

**ANYA** Bagoly a fügefán, tudod? Tudod? Tudod az utat a Szent Pál Kápolnába, Clara? *(Kézen fogja.)* Én tudom. Térdele le, Mária, a kapu mellé, és imádkozzál velem, aki a fekete anyád vagyok, aki Krisztus Menyasszonya. *(Felemeli a henteskést.)* Térdele le a Főoltárnál és imádkozz velem. *(Letérdelnek: az anya mosolyog.)* Tudod, Clara, tudod, Clara Fattyú? *(Megcsókolja.)* Clara, én tudom az utat a Szent Pál Kápolnához. Én tudom az utat a Szent Pál Kápolnához, Clara.

*(Az ANYA felemeli a kést. Magába döfi. Ebben a pillanatban a MADÁR csap a szárnyaival, és a szín az óramutató-*



van vetve a szétdaraboló fénynek, amelyet Beckett a dráma, Foucault pedig az elmélet nyelvén írt le. Foucault archeológiájában rámutatott, hogy a tudás nem a megértést, hanem a metszést szolgálja. Úgy tűnik, mintha a „Theatrum Philosophicum”-ban kifejezetten azokra a félelem és a vágy szülte fantomokra utalna, amelyek a *Play* fején keresztül haladnak. Csak „testnélküli materialitással bíró” fantomok lehetnének, mondja, ha nem „lenne számukra megengedett, hogy a test határain funkcionáljanak, azaz testek ellen, mert hozzátapadnak a testekhez és kitüremkednek belőlük, de azért is, mert megérintik, megvágják és részekre törik őket” (LCP 169).

Ami a tudást a testbe juttató büntetőrendszert illeti, ebben a kényes témában Kafka mind Foucault *Felügyelet és büntetését*, mind Beckett *penzum* fogalmát, a testen feliratként létező végtelen mondatot megelőzte. Ráadásul, úgy képzei el a folyamatot, mint a *body-art* egy darabját, amelyhez nem csupán az előadás gondos előkészítésére van szükség, de bizonyos kifinomultságra is a közönség részéről: „Ha az illető már az ágyon fekszik, s az ágy rezgésbe jött, leeresztik a testre a boronát. A borona automatikusan úgy áll be, hogy épp csak tűhegyeivel ér a testhez; ha megtörtént a beállítás, ez az acélsodrony tüstént rúddá merevül. És most elkezdődik a játék. Az avatatlan szem külsőre semmi különbséget nem lát a büntetések fajtái között”.<sup>22</sup> Időközben, bárhogyan is nézzük, sőt minél többet nézzük a test vágásainak fragmentáltságát, az szét van *metszve*. Mind szó szerint, mind képletes értelemben a metszést szolgálja színész és közönség, hiányának könyörtelen fényében és („Majd meglátod”, *Play* 157) a kimondás nyilvánvaló tabujában. „Harapjam le a nyelvem? Köpjem ki?” (154). Mi ez? kérdezhetjük újra. Vagy lépéseket hallva: „Minden, minden”, minden, az egész dolog (ez: a nyelvem hegyén van?).<sup>23</sup> Bármilyen legyen Beckett drámájának meggyalázott, megnyomorított, megbámult vagy felboncolt testeiben, az láthatóan messze esik a testtől és az élvezetektől.

Ha fel is lelhető ezekben a részleges testekben akár a legminimálisabb vigasz /„az agy nem talál rá” (155) /, a posztmodern előadás végtelenségében, a test dicsőítésével egyetemben megtalálható a test teljes kiküszöbölésének utópisztikus vágya. Vagy vágy annak az állítására, hogy a test nem létezik. Stelarc, az előadóművész, aki horgokat akasztva húsába függesztette fel magát, hogy e mesterien véghezvitt lebegés útján bebizonyítsa, hogy a műtest elavulttá tette a testet. A szervek nélküli vágyat előállító vágygép skizoid testének esetében nehéz megmondani miféle vágyat teljesíthetnek be a pótszervek vagy a protézis aszkétikus diszciplinája. Mivel nem egészen a hús feltámadásáról van szó, ezért felszabadulást jelenthet a vágy évezredes terhétől – nem a kor rothadása, hanem valami más által.

fordította Szabari Antónia





1. Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, angol ford. Rose Strunsky (Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1960) 159.
2. A fogalmat Foucault használja a „Theatrum Philosophicum” című írásában, hogy „Isten hiányát és a perverzió epidermikus játékát” leírja, ahogyan az Deleuze metafizikájában megjelenik. (Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, szerk. Donald F. Bouchard, angol 2. ford. Donald F. Bouchard and Sherry Simon (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977) 171-2; a továbbiakban LCP-nek rövidítve). Mivel ez a metafizika fantomokkal foglalkozik, ezért, hasonlóan a tudattalan működéséhez, teátrális.
3. Étienne Balibar, „The Vacillation of Ideology,” *Marxism and the Interpretation of Culture*, szerkesztette és a bevezetést írta Cary Nelson és Lawrence Grossberg (Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1988) 88.
4. Jean Genet, *The Balcony*, angol ford. Bernard Frechtman (New York: Grove, 1960) 59.
5. Jean Baudrillard, *In the shadow of the Silent Majorities...or the End of the Social*, angol ford. Paul Foss, Paul Patton és John Johnston (New York: Semiotext[e], 1983) 98. A továbbiakban SM-nek rövidítve.
6. Sam Shepard, *The Tooth of Crime and Geography of a Horse Dreamer* (New York: Grove, 1974) 16.
7. Sam Shepard, *The Tooth of Crime and Geography of a Horse Dreamer* (New York: Grove, 1974) 16.
8. Vaclav Havel, idézi *The New York Times* 1989 November 29: 1.
9. Lásd Gilles Deleuze és Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, angolra fordította Robert Hurley, Mark Seem és Helen R. Lane (New York: Viking, 1977) 19.
10. Lásd Gilles Deleuze és Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, angolra fordította és az előszót írta Brian Massumi (Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1987).
11. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, angol ford. Hazel E. Barnes (New York: Philosophical Library, 1956) 326.
12. Roland Barthes, *The Grain of the Voice: Interviews 1962-80*, angol ford. Londa Coverdale (New York: Hill & Wang, 1985) 365.
13. Lásd Jean-Pierre Vernant, „Dim Body, Dazzling Body”, *Fragments for a History of the Human Body: Part 1*, szerk.: Michel Feher, Ramona Nadoff és Nadia Tazi, *Zone 3* (1989): 21.
14. Heiner Müller, *A Hamletgép*, ford. Sarankó Márta és Gulyás Róbert, in: *Délután p.m.* Pécs, 1991/1.
15. Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, angol ford. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982) 3. A továbbiakban Powersnek rövidítve.
16. Bertolt Brecht, „Baal”, ford. Jékely Zoltán, *Dramák* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985) 66.
17. Bertolt Brecht, „A városok sűrűjében”, ford. Jékely Zoltán, *Dramák* 95.
18. Carl Weber idézi a *Hamletmachine*-ben, a *Quarteth*-hez írt bevezető megjegyzésében a 105. oldalon.
19. Walter Benjamin, *Origin...*
20. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, angol ford. Richard Miller (New York: Hill & Wang, 1975) 29.
21. Samuel Beckett, *Not I, Collected Shorter Plays* (Lodon: Faber & Faber, 1984) 222.
22. Franz Kafka, „A fegyencgyarmaton”, ford. Szabó Ede, *Az Átváltozás: Válogatott elbeszélések* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982) 75. A szerző kiemelése.
23. Beckett, *Footfalls, Sorter Plays*.

Az írás Herbert Blau: *To All Appearances. Or Performance As an Ideological Factor* című kötetében jelent meg.

val ellentétesen egy fordulatot tesz. A METRÓ FÉMES SIKÍTÁSÁT halljuk, majd a Haydn zenét. Amikor a színpad-mozgás megáll, a NÉGER FÉRFI megpróbálja megcsókolni őt, és az ágyra szorítani. Ő igyekszik lelökni magáról. A FEHÉR MADÁR lejön a lépcsőskön.)

6 Isten, mondjad, „Mária, tudod, hogy szeretlek, igen, szeretlek téged. Ez a szeretet a legrégibb, legtisztább testámentum a szívemben.” Mondjad, „Mária, ez a testámentum már rég a lelkemben volt vésvé a világ kezdete előtt. Imádkozom hozzád, Mária.” Isten, mondd, „Mária, imádkozom hozzád. Kedves, gyere az én országomba. Mária, hagyd el a bagolyságot, jöjj az én országomba. Várok rád.” (A NÉGER FÉRFI ismét megpróbálja megcsókolni. A FEHÉR MADÁR felemeli a HALOTT ANYÁT, és felviszi a Szent Péter Katedrális kupolájába. Ott maradnak, és néznek lefelé. A TISZTELETES a Bibliát olvassa, és közben mosolyog.)

**NÉGER FÉRFI** Mi a baj?

6 Baj, Isten?

**NÉGER FÉRFI** Isten?

6 Baj, Isten?

**NÉGER FÉRFI** Isten? (A lángokban álló főoltáron vannak. A férfi megpróbálja leszorítani őt, de egyúttal meg is van tőle ijedve. A HALOTT APA, aki eddig a gyertyákat tartotta, mosolyog.)

6 Néger! (A ZENE LEÁLL.) Tartsd zár mögött, őr. (Birkóznak egymással.) Sirok a Máriák halááért. (Küzdenek. Ő bagolyhangon sikít.) Néger! (Igyekszik kijutni a szobából, de a férfi nem engedi.) Engedj a Szent Pál Kápolnába. Engedj le, hogy lássam az Istenverte Apámat, aki a Leggazdagabb Fehér Ember volt a Városban. (Birkóznak, a férfi most ijedt.) Isten, Isten, szólíts, Máriának. (Hangosabban sikít.) Isten!! (Hirtelen kiszabadítja magát, kezébe veszi a henteskést, ami még mindig csupa vér és toll, és igen gyorsan megpróbálja megtámadni a férfit, felemeli a kést és megcélozza vele, de aztán ugyanolyan gyorsan el is ejti, mozdulata vad kimerültséget mutat. A férfi hátrál. Ő lezuhan az égő ágy szélére. A NÉGER FÉRFI kihátrál a kapun keresztül. Ő az égő Oltár szélére zuhanva fekszik, a feje lelóg, arca a két kezébe temetve, tollak szállnak, a zöld fények erősen világítanak. Az Oltár ég, a FEHÉR MADÁR leuven a kupolából. Ő, aki clara Passmore, aki a Fattyú, aki a Szűz Mária hirtelen úgy néz ki, mint egy bagoly, felemeli lehorgasztott fejét, a semmibe bámul, és azt mondja:) Úú...úúú. (Az APA felkel és lassan elfújja a gyertyákat az ágyon.)

FÜGGÖNY

Jordította Kiss Attila

A szöveg forrása: Adrienne Kennedy: *In One Act*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.

Adrienne Kennedy fekete bőrű amerikai drámaíró. A különböző kultúrák, fajok, szimbolizációs rendszerek keveredéséből származó identitásproblémákat megjelenítő drámáival a 60-as évek közepén vált elismertté. Drámaírói tevékenysége mellett számos neves egyetemen tanított, kísérleti színházak munkájában vett részt.